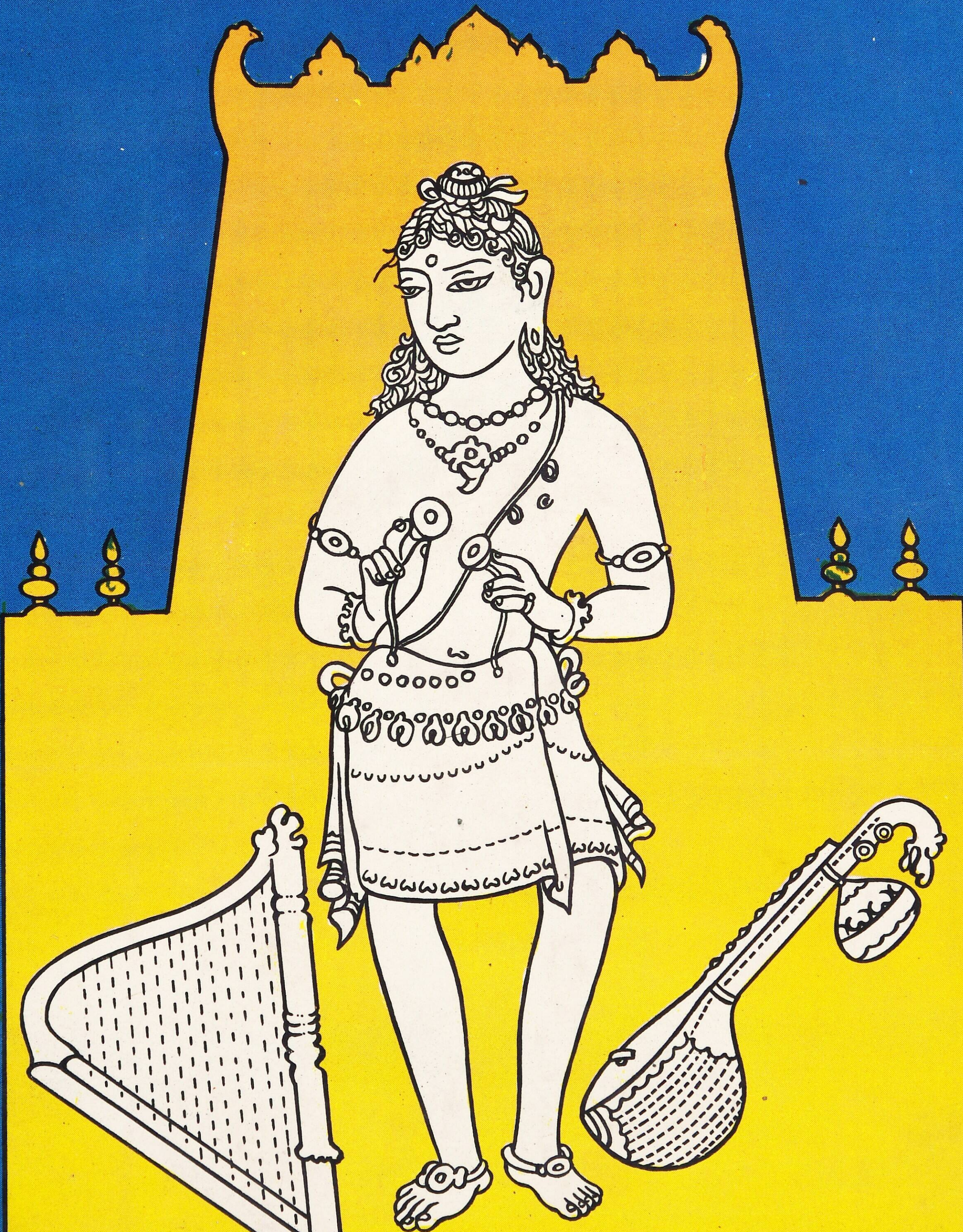
இசைத்தமிழின் உண்மை வரலாறு

P.T.R. கமலைத்தியாகராஜன்



இந்நூலைப்பற்றி...

1989ஆம் ஆண்டில் மதுரை சத்குரு சங்கீத சமாஜம், திரு. A.K.C. நடராஜன் அவர்களுக்கு 'மதுர கலாப்ரவீன' என்ற பட்டத்தை அளித்து கௌரவித்தது. அந்நிகழ்ச்சியையொட்டி "மேனாட்டிசையும் கர்நாடக இசையும் - ஒரு ஒப்புநோக்கு" என்ற கருத்தரங்கு நடைபெற்றது. கருத்தரங்கில் பங்கு பெற்ற இந்நூலாசிரியர் இந்த இரண்டு இசை மரபுகளுக்குள்ள அடிப்படை வேற்றுமை கர்நாடக இசையின் உயிர் நாடியான கமகம் என்ற அமைப்பு மேனாட்டிசையில் காணப்படாதது தான் என்று நிறுவினார். அதே நேரத்தில் நம்முடைய இசைக்கு கமகம் உயிர் நாடியானதற்குக்காரணம் 7ஆம் நூற்றாண்டில் திருஞானசம்பந்தர் "யாழ்முரி"ப் பதிகம் பாடியதுதான் என்று எடுத்துரைத்தார்.

கர்நாடக இசைக்கும் மேனாட்டிசைக்கும் உள்ள ஒற்றுமை வேற்றுமைகளை ஆராயப்புகுந்த அவருக்கு அந்த நாள் முதல் நமது இசை வரலாற்றில் "யாழ்முரிப்" பதிகம் பாடியது ஒரு புரட்சிகரமான நிகழ்ச்சி என்ற எண்ணம் மனதில் வேரூன்றி விட்டது. வரலாற்றாசிரியர்கள் இதை எடுத்துரைக்காததால் நம் இசை வரலாறு சரியாக எழுதப்படவில்லை என்ற எண்ணம் வளர்ந்தது.

இந்த அடிப்படையில் 1992ஆம் ஆண்டு சென்னை வித்வத் சபையில் (MADRAS MUSIC ACADEMY) செல்லம்மாள் நடராஜன் அறக்கட்டளை விரிவுரையில் ஆசிரியர் "தமிழக இசை வரலாற்றில் ஒரு புதிய கண்ணோட்டம்" என்ற தலைப்பில் ஒரு கட்டுரையை சமர்ப்பித்தார்.

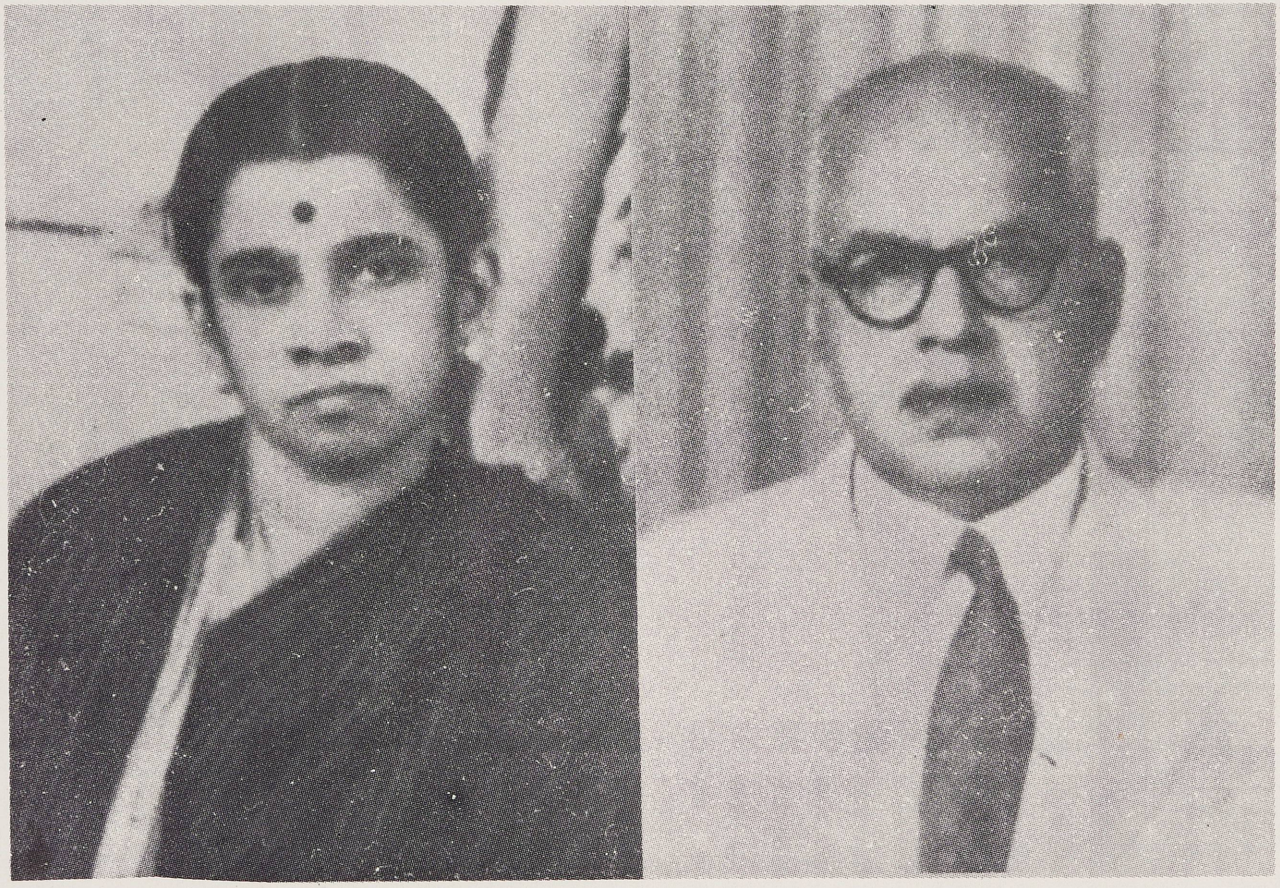
மேற்கூறிய கருத்துகள் நாளடைவில் மேலும் ஆராயப் பெற்று உறுதியடைந்து "இசைத் தமிழின் உண்மை வரலாறு" என்ற தலைப்பில் நூலாக வெளியிடப் படுகிறது.

திரு தட்சிணாமூர்த்தி அவர்கட்கு

அன்புடன்

கமலத் தியாகராஜன்

29.11.98



முன்னறி தெய்வமா மெந்தைக்கு மென்னுடைய
அன்னைக்கும் நூலர்ப்பணம்

இசைத்தமிழின் உண்மை வரலாறு

PTR கமலத் தியாகராசன் B.E

முதற் பதிப்பு : செப்டம்பர், 1997

உரிமை : ஆசிரியருக்கு

படிகள் : 1000
இசைத் தமிழின் உண்மை வரலாறு

பக்கங்கள் : 171 + 34

விலை : ரூ. 127-00

நூல் கிடைக்குமிடம் :
க. தியாகராஜன்
பாளையம் இல்லம்
மதுரை - 625 002

அச்சிட்டோர்
விவேகாநந்தா அச்சகம்
48, மேல மாசி வீதி,
மதுரை - 625 001.

பொருளடக்கம்

அர்ப்பணம்	I
வெளியீட்டுப்புள்ளி	II
பொருளடக்கம்	III
அணிந்துரை	IV
ஆசியுரை	XVIII
முகவுரை	XXV
ஆய்வுக்குதவிய நூல்கள்	XXVIII
	பக்கம்
முன்னுரை	1
முத்தமிழின் தொன்மை	15
இசைத்தமிழின் சில கூறுகள்	30
103 பண்கள்	47
இசையின் பயன்	65
தேவார காலத்தில் தமிழிசையியக்கம்	77
இசைத்தமிழின் தனித்தன்மை (கர்நாடக இசையின் பிறப்பு)	101
இசைத்தமிழும் தமிழிசையும்	145
கர்நாடக இசையின் சில சிறப்பம்சங்கள்	161

அணிந்துரை

தக்கவர் தந்த அணிந்துரையே நூலுக்குப்
பக்கபலம் என்பாந் துணிந்து
அணிந்துரை நல்கிய பேரறிஞர் பாதம்
பணிந்து தொழுதல் கடன்

மு. கருணாநிதி
முதலமைச்சர்

தலைமைச் செயலகம்
சென்னை - 600 009

நாள் : 25-06-1997

அணிந்துரை

இசையில் தமிழகத்திற்கு ஒரு சிறப்பான இடம் உண்டு என்ற போதிலும், இசை பற்றிய நூல்கள் தமிழகத்திலே மிகமிகக் குறைவு என்பதை நாம் ஒப்புக் கொள்ளத் தான் வேண்டும். அந்தக் குறையினைப் போக்கும் வகையிலே "இசைத் தமிழின் உண்மை வரலாறு" என்ற தலைப்பிலே தமிழவேள் பி.டி. இராசன் அவர்களின் அருமைச் செல்வரும், நமது பேரவைத் தலைவர் அவர்களின் உடன்பிறப்புமான பி.டி.ஆர். கமலத் தியாகராசன் அவர்கள் அருமையானதொரு ஆராய்ச்சி நூலினை மிகுந்த சிரமம் எடுத்துக் கொண்டு, ஐம்பதுக்கு மேற்பட்ட பல்வேறு நூல்களையெல்லாம் படித்தறிந்து ஒரு ஆய்வுக் கட்டுரை போல எழுதியிருப்பது பாராட்டுதற்கும், போற்றுதற்கும் உரிய பணியாகும்.

இந்த நூலுக்கு அருமையானதொரு அணிந்துரையை மூத்த தமிழறிஞர் பேராசிரியர் அ.ச. ஞானசம்பந்தனார் அவர்கள் வழங்கியுள்ளார்.

அரசியல் சம்பந்தப்பட்ட நூல்களுக்கோ, இலக்கியம் பற்றிய நூல்களுக்கோ அணிந்துரையோ வாழ்த்துரையோ எழுதிக் கொடுப்பது எனக்கு எளிது என்ற போதிலும், முழுக்க முழுக்க இசை சம்பந்தப்பட்ட இந்த ஆய்வு நூலுக்கு என்னுடைய கருத்துக்களை எழுதும்போது தயக்கம் ஏற்படத் தான் செய்கிறது. காரணம் இசைத்துறையிலே நான் அந்த அளவிற்கு விற்பன்னன் அல்லேன். இசைக் குடும்பத்திலே பிறந்தபோதிலும், இசையினை நான் முறையாகக் கற்கவில்லை. என்னுடைய தந்தையார் அவர்கள் இருந்து, இந்தப் புத்தகத்தை அவரது கையிலே நான் ஒப்படைத்திருந்தால், இந்த நூல் பற்றி மிக மிக விளக்கமாக கருத்துத் தெரிவித்திருப்பார்.

இசையைப் பற்றி மட்டுமல்லாது இசைக் கருவிகள் பற்றியும் இந்த நூலிலே விளக்கப்பட்டுள்ளது. உதாரணமாக வயலின் பற்றியும், புல்லாங்குழல் பற்றியும், சில ஆண்டுகளுக்கு முன் தோன்றிய மேண்டலின் பற்றியும், வீணை பற்றியும் விவரிக்கும் நூலாசிரியர் வீணையில் தந்தியைச் சற்று அதிகமாக இழுத்து வாசித்தால் ஒரு சுரத்திற்கும் அடுத்த சுரத்திற்கும் நடுவிலே இருக்கிற பல சுரங்களை வாசிக்க முடியுமென்றும் - அனுபவ ரீதியாகக் கூறிவிட்டுச், சுரங்களை

வாசிக்கும் போது பியானோவிற்கும் வீணைக்கும் உள்ள வேறுபாட்டினையும் தெளிவாக விளக்கியிருக்கிறார்.

கர்நாடக இசை, தமிழ் இசை என்ற பொருள் பற்றி விவரிக்கும் போது அவர் மியூசிக் அகாடமிக்கு அளித்த கட்டுரையிலே தமிழ் இசை தான் கர்நாடக இசையாகப் பரிணமித்தது என்ற கருத்தைத் தெரிவித்திருந்ததாக விளக்கியிருக்கிறார். மேலும் இசைத் தமிழில் அன்றைய தமிழன் எந்த அளவு உயர்ந்திருந்தான் என்பதை இன்றைய தமிழன் உணரவில்லை என்பது வருந்தத்தக்க உண்மை என்றும் கமலத் தியாகராசன் எழுதியிருக்கிறார்.

நூலாசிரியர் யாழைப் பற்றி இந்த நூலின் பல இடங்களிலே தெளிவாக எழுதியிருக்கிறார். குறிப்பாக "யாழ் தமிழ்நாட்டில் மட்டுமன்று; எல்லா இசை மரபுகளிலும் மிகப் பழைமையான கருவி; எங்கெங்கே ஆறுகளின் இருமருங்கிலும் தொன்மையான கலாச்சாரங்கள் வளர்ந்தனவோ அங்கெல்லாம் யாழ்க்கருவியும் வழக்கிலிருந்தது. சிந்து நதிக்கரையில், காவிரிக் கரையில், நைல் நதி, இயூப்ரேடிஸ், யாங்சி, ஐராவதி முதலிய ஆறுகளின் கரைகளிலே எகிப்திய - சீன - சுமேரிய, பர்மிய நாடுகளில் யாழ்க்கருவி இருந்தது" என்று குறிப்பிடுகிறார்.

தமிழகத்திலே இசையின் பொற்காலம் எது என்ற கேள்வியை எழுப்பி, அதற்கு விடை காண முற்பட்ட ஆசிரியர் "மும்மூர்த்திகளாகக் கருதப்படும் தியாகையர் (1767-1847), முத்துசாமி தீட்சிதர் (1775-1835); சாமா சாஸ்திரி (1763-1827) ஆகியோருடைய காலம் தான் கர்நாடக இசையின் பொற்காலம்" என்று கூறுகிறார். ஆனால் தமிழ் இசையின் மும்மூர்த்திகள் என்று இவர்களுக்கு முன்பே இசையை வளர்த்த முத்துத்தாண்டவர், அருணாசலக்கவிராயர், மாரிமுத்தாபிள்ளை ஆகியோரின் காலத்தை இசையின் பொற்காலம் என்று கூறுவதும் உண்டு. எப்படியோ, இந்த அறுவரும் வாழ்ந்த தஞ்சை மாவட்டத்திலிருந்து வந்தவன் என்ற முறையிலே இந்த நூலுக்கு அணிந்துரை வழங்குவதிலே பெருமை கொள்கிறேன். அருமை சகோதரர் கமலத் தியாகராசன் அவர்களின் இந்த முயற்சி தமிழகத்தின் இசை உலகத்திற்கு அவர் செய்திருக்கும் மகத்தான தொண்டாக வருங்காலம் கருதி அவரைப் போற்றிடும் என்பதில் எந்தவிதமான ஐயமுமில்லை.

இசைக் குடும்பத்திலே தோன்றியவர்களோ - இசையைத் தொழிலாகக் கொண்டு அதனைச் செய்து வருபவர்களோ செய்யாத மாபெரும் பணியைச் செய்து முடித்திருக்கும் பி.டி.ஆர். கமலத் தியாகராசனை மீண்டும் மீண்டும் வாழ்த்தி, அவர் எழுதியிருக்கும் "இசைத் தமிழின் உண்மை வரலாறு" என்னும் அரிய நூல் தமிழகத்தின் கருவூலங்களில் ஒன்று என்று கருதி அவரின் இந்த முயற்சியை மனமார வாழ்த்துகிறேன்; போற்றுகிறேன்.

அன்புள்ள

மு.க.

25/6/1997

க. அன்பழகன், எம்.ஏ.,
கல்வி அமைச்சர்

தலைமைச் செயலகம்
சென்னை - 600 009.

நாள் : **25-6-97**

அணிந்துரை

"இசைத் தமிழின் உண்மை வரலாறு" என்னும் இந்த ஆய்வு ஏட்டினை எனது மதிப்பிற்குரிய நண்பர் பி.டி.ஆர். கமலத்தியாகராசன் அவர்கள் தமிழிசை குறித்துப் பல ஆண்டுகளாகச் சிந்தித்துத் தெளிந்த உண்மைகளை நிறுவும் வகையில் இயற்றியுள்ளார். இந்த நூலைப் படித்தபோது அவரது இசைப்புலமையின் விரிவையும் ஆழத்தையும் ஒருவாறு அறிந்த போது வியக்கலானேன்.

திரு. கமலத்தியாகராசன் அவர்களை, அவரது அருமைத் தந்தையார் பெருந்தகை பி.டி.ஆர். அவர்களைக் காணச் சென்ற பலகாலும் கண்டு அளவளாவி அறிந்துள்ளேன். பொறியியல் வல்லுநரான அவர் மதிநுட்பத்தால் புதுமைகள் பல கண்டவர்; தமிழ் ஆர்வமும் இசை ஈடுபாடும் கொண்டவர் என்ற அளவிலேயே அறிந்திருந்தேன்.

அவர் பொறியியல் துறையில் உயர் தகுதி பெற இங்கிலாந்து சென்று அங்கு வதிந்த மூன்று ஆண்டுகளில், மேல்நாட்டு இசையையும் அது அமையும் முறையையும் அதன் (சுர) பேதங்களையும் தெளிவாகப் பயின்றுள்ளார். இளமையிலேயே அவர் பயின்றிருந்த தமிழ் இசையாகிய தேவாரப்பண்களை இசைக்கும் முறையுடன் அதனை ஒப்பிட்டு ஆய்வு செய்யும் கருத்தினரானார் என்பதை இந்த நூலால் அறியலுற்றேன்.

வழிவழிவந்த பழந்தமிழிசை - தேவாரப் பண்கள் பிறந்த ஏழாம் நூற்றாண்டு முதல், அந்தப் பண்களைப் பாடும் போது கமகத்துடன் இசைக்கும் முறையினால் பெற்ற வளர்ச்சியால் - பின்னர் கர்நாடக இசை என்று வழங்கப்பட்டதெனினும் அது தமிழ் இசையே என்று சான்றுகள் தந்து நிறுவியுள்ளார்.

சீரும், தளையும், அடியுமாய்த் தொடரும்
பொருள் வழிப்பட்ட செய்யுளும்,
பண் வழிப்பட்ட பாடலும்,
தாள வழிப்பட்ட ஆடலும் ஆகிய
இயல் இசை கூத்தெனும் முத்தமிழாய்
நுண்கலைகளுடன் வளர்ந்தது தமிழ்மொழி!

பழந்தமிழ், மக்களின் நாகரிக வாழ்வினையே பொருள் இலக்கணமாக வடித்த தனிச்சிறப்புடையது. தமிழர்கள் கண்ட நானில வாழ்வில், அவ்வந் நிலத்துக்குரியதாகக் கொண்ட கருப்பொருள்களுள் - அந்தந்த நிலத்துக்குரிய யாழும் - பண்ணும் இடம் பெற்றுள்ளன. தமிழர் தம் நாகரிகச் சின்னமாகக் கருதலாகும் பலவகை யாழும் பெற்றிருந்த தலையான இடம், தமிழின் தொன்மைக்குச் சான்று பகரும் தொல்காப்பியத்திலேயே காணப்படுகிறது.

சீறியாழ், பேரியாழ், சகோடயாழ் முதலான இசைக்கருவிகளில் தமிழ்ப்பண்களைத் தொன்னாள் முதன் வழிவழியாக இசைத்து வந்த பாணர், கூத்தர், விறலியர், பொருநர் முதலான குடியினர் தமது யாழ், தேவாரப் பண்களுடன் தொடர்ந்திசைக்கும் திறனை உடையதாகாமையின், அதன் இடத்தைத் தொடர்ந்திசைக்கும் திறனுடைய வீணை, வயலின் நாளடைவில் கைப்பற்றிய நிலையால், இசைத்துறையில் பெற்றிருந்த செல்வாக்கை இழந்தவராயினர் என்பது ஆசிரியரால் தெளிவாக விளக்கப்பட்டுள்ளது.

நரம்புக் கருவிகள் பலவற்றுள்ளும், வயலின் - வீணை - கோட்டுவாத்தியம் ஆகியவை கமகத்துடன் பாடப்படும் தேவாரப் பண்களுடன் பொருந்தி இசைக்க வல்லனவாகச் சிறந்தமையும், யாழ் தொடர்ந்திசைப்பதில் நிறைவான செவிஇன்பம் சேர்க்கவல்லதாகாமையும் சுட்டிக் காட்டப்படுகிறது.

குழலும் - யாழும் பண்ணுக்குத் துணையாவதில் உள்ள வேறுபாட்டை உணர்த்த, 'குழல் இனிது யாழ் இனிது என்ப' என்னும் குறட்பா அடிக்குக் காளிங்கர் தந்துள்ள 'பரதம் பற்றிய குழலும், பண் பற்றிய யாழும்' என்னும் குறிப்பினை மேற்கோளாகக் காட்டியுள்ளார்.

'கர்நாடக இசை பற்றி எழுதியவர்கள், இந்த இசை மரபு எங்கோ வடநாட்டில் பிறந்து வளர்ந்து, பல தேசங்கள் வழியாகத் திடீரென்று நமது நாட்டிற்கு வந்து குதித்துவிட்டதைப் போல ஒரு தோற்றத்தை நமக்கு அளிக்கிறார்கள். தமிழிசையைப் பற்றி எழுதியவர்களோ, ஏதோ ஓர் அசைக்க முடியாத நம்பிக்கையில், கர்நாடக இசை தமிழ் இசையே என்று கூறுவதன்றி, அதற்குரிய காரணங்களை எடுத்துரைக்கத்

தவறியுள்ளதுடன், கர்நாடக இசையை ஓர் ஐயுறவுடனேயே பார்க்கின்றனர்' - என்று ஆசிரியர் கூறியுள்ள கருத்து, இந்த ஆய்வு நூல் எந்த நோக்கத்துடன் - எதனை விளக்குவதற்காக இயற்றப்பட்டது என்பதை உணர்த்தும்.

நாளும் இசையொடு தமிழ்பாட மறவாத தமிழ் ஞானசம்பந்தர் ஏழாம் நூற்றாண்டில், யாழ் வல்ல பாணராலும் தமது யாழைக் கொண்டு தொடர்ந்து இசைக்க ஒண்ணாத வகையில் 'யாழ்முரி' என்னும் தேவாரப்பதிகத்தைக் கமகத்துடன் பாடிய நாள் தொட்டே, கருநாடக இசை எனப் பெயர் பெறுமாறு தமிழிசை பரிணமித்திட வித்திட்டாராகவும், பதினைந்தாம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த புரந்தரதாசரே கருநாடக இசையின் பிதாமகர் என்பது வரலாற்று உண்மை ஆகாமையை ஆசிரியர் நிறுவியுள்ளார்.

இசைக்கு அடிப்படையான ஓசைநலம் தமிழ் எழுத்தமைப்பு வரிசையிலேயே காக்கப்பட்டுள்ளதனால், பிறமொழிகள் பெறாத சிறப்பினைத் தமிழ் பெற்றுள்ளது. தமிழ்ச் சொற்களை ஒலிக்குமிடத்து அதில் இடம் பெறும் உயிரும் மெய்யும் உயிர்மெய்யுமான எழுத்துக்கள் அவற்றின் இயல்பான ஓசையோடு ஒலிப்பதன்றி, ஆங்கிலம் போன்று எழுத்து உச்சரிப்பில் குழப்பம் ஏற்படுத்தாமையினால், கணிப்பொறியில் எளிதாகக் கைக்கொள்ள ஏதுவாகத் தமிழ் விளங்குகின்றது என்பதையும், தமிழ்மொழி ஒரு Phoenemic Language என்னும் சிறப்புடையதாவதையும் எடுத்துக்காட்டியுள்ளார்.

'கருநாடக இசை சாம வேதத்தில் பிறந்தது' என்று பேசப்படும் கருத்தின் பொய்மையை விளக்கித், 'திருஞானசம்பந்தர் மக்களுக்குத் தெரிந்த (தமிழ் மரபு) இசையில் பாடியதால் அவர் மார்க்க இசையைப் பயிலவில்லை. மார்க்க இசை வேதம் பாடுவதற்கே பயிலப்பட்டதால், சம்பந்தர் பாடிய இசைக்கும், அதன் அடிப்படையில் வளர்த்த கர்நாடக இசைக்கும் வேத இசைக்கும் சம்பந்தமே இல்லை. சாம வேதத்தில் இருந்து கர்நாடக இசை பிறந்தது என்று கூறுபவர்கள் இசையின் வரலாறு தெரியாதவர்கள் என்றே நாம் கொள்ள வேண்டும்' என்று அறிவித்துள்ளார்.

தமிழர்கள் பலவகையில் தாழ்வு மனப்பான்மைக்கு ஆட்பட்டதனால், தங்களுக்கே உரிய இசை போன்ற கலைகட்கு வடமொழி வேத மூலம் கற்பிப்பதால் ஒரு உயர்வு வாய்ப்பதாகக் கருதி நெடுங்காலம் அதை ஏற்றுப் பெருமை பாராட்டிக் கொண்டனர். ஆரிய மொழி - கலை நாகரிகத்தில் பெருமை பாராட்டிக் கொண்டவர்களோ, தமிழர்களிடையே தோன்றி வளர்ந்து சிறப்படைந்த எதனையும், தாம் கைக்கொண்டு பயன் கொள்வதுடன், அவற்றிற்கு மூலமாகத் தமது மொழி ஏடுகளைக்

கற்பிப்பதையே தமது இனப்பெருமை நாட்டவும், ஆதிக்கம் வளர்த்திடவும் ஒரு வழியாக மேற்கொண்டிருந்தனர். அதே வகையில் தமிழ் இசையான கர்நாடக இசையும் வடமொழி வழிபட்டு வடிவானது போன்ற மயக்கத்திற்கு ஆட்பட்டிருந்தது - ஆட்பட்டுள்ளது என்பது உண்மை.

இது, அறியாமைச் சூழலில் தள்ளப்பட்ட தமிழர்களின் உரிமை உணர்வும், இனப்பெருமையும் மங்கி மறைந்திட, அனைத்தும் அறிந்தவர்கள் என்று நம்பப்பட்டவர்கள் நடத்திய மோசடி. எனவே தமிழிசை அதன் அடிப்படையினின்றும் பெரிதும் விலகாமலேதான் கர்நாடக இசையாகப் பரிணமித்துள்ளது என்பதை நிலைநிறுத்துவதன் மூலம் ஓர் அரும்பணியை ஆசிரியர் நிறைவேற்றியுள்ளார்.

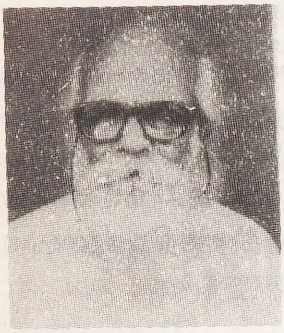
மேலும் இசை பற்றிய பல அரிய விளக்கங்களும், கர்நாடக இசை குறித்த ஆராய்ச்சியாளர் தம் கருத்துக்களும், தக்க எடுத்துக்காட்டுகளும் நூல் முழுவதும் இடம் பெற்றுள்ளன. அவை குறித்து மதிப்பீடு செய்யும் தகுதியுடையவனல்லன் நான். ஆயினும் தமிழ் இசையின் தனித்தகவு பற்றி அறிய விரும்பும் ஒவ்வொருவரும் படித்தறிந்திட வேண்டிய நூல் இது என்று நான் கூறுவேன்.

இந்த ஆய்வு நூலை வழங்கிய பொறியாளர் திரு. கமலத் தியாகராசன் அவர்களின் இசைப் புலமையையும், தமிழ் ஆர்வத்தையும் எண்ணும்போது, பொறியியல் வல்லுநராகவும், இலக்கணம் தேர்ந்த செந்தமிழ்ப் புலவராகவும், ஏழிசை வல்ல கலைஞராகவும், அரசியல் மேதையாகவும், இந்த நூற்றாண்டின் முற்பகுதியில் சேலத்தில் விளங்கிய பா.வெ. மாணிக்க நாயகர் அவர்களின் நினைவு எழுகின்றது.

அவ்வகை புகழுக்குரிய இசை விற்பன்னராகத் திகழும் பி.டி.ஆர். கமலத் தியாகராசன் அவர்கள் தமிழ் அன்னைக்குச் செய்துள்ள சீரிய தொண்டுக்கு எனது அன்பான நல்வாழ்த்துக்களை வழங்கி மகிழ்கிறேன்.

க. அன்பழகன்
கல்வி அமைச்சர்.

பேராசிரியர் அ.ச. ஞானசம்பந்தன்
19, Dr. நடேசன் தெரு
சென்னை - 600 003



இசை அறிஞர் திருவாளர் கமலத் தியாகராசன் அவர்கள் எழுதிய இசைத் தமிழின் உண்மை வரலாறு என்ற நூலைப் படிக்கும் வாய்ப்புப் பெற்றேன். வேறு எந்த மொழிக்கும் இல்லாத சிறப்பு, தமிழுக்கு உண்டென்பதை, முத்தமிழ் என்று அம்மொழி வழங்கப்படுவதால் அறியலாம். மிகப் பழங்காலந்தொட்டே இசைத்தமிழ் இந்நாட்டில் பெரிதும் போற்றி வளர்க்கப்பட்டது என்பதும், அந்த ஒரு துறைக்கே தம் வாழ்நாள் முழுவதையும் செலவழிக்கின்ற இசை வல்லுனர் கூட்டம் ஒன்று இருந்து வந்தது என்பதும், அக்கூட்டத்திற்குப் பாணர் என்ற பொதுப் பெயர் வழங்கிற்று என்பதும் வரலாறு கண்ட உண்மைகளாகும். பாணர் என்ற பெருங்கூட்டத்தார் சீறியாழ்ப்பாணர், பேரியாழ்ப்பாணர், விறலியர், கூத்தர் என்ற பலபிரிவினராக இருந்தமையையும் அறிய முடிகிறது. இப்பெயர்களைக் கொண்டு பார்த்தால் இத்தொழிலைப் பலரும் பரம்பரையாகச் செய்தனர் என்பதையும் அறியமுடிகிறது. “குலவிச்சை கல்லாமல் பாகம் படும்” என்ற முதுமொழிக்கு ஏற்பப் பரம்பரையாக வரும் ஒரு கலை, பயில்பவர் குருதியில் ஊறிவிடுவதால் அது மேலும் மேலும் பெறப்படுகிறது.

சங்ககாலத்திலும், காரைக்கால் அம்மையார் வாழ்ந்த கி.பி. 3ஆம் நூற்றாண்டு வாக்கிலும் ஏறத்தாழ இருபத்தொரு இசைக் கருவிகள் இருந்தன என்று அவர் பாடல் மூலம் அறிகிறோம். இவை அனைத்திலும் யாழ் மிகப் பெரிய இடத்தை வகித்து வந்தது. இந்த யாழும், ஐந்து வகையாகச் செய்யப்பெற்று வாசிக்கப் பெற்றதாக அறிகிறோம். என்ன காரணத்தாலோ, 7ஆம் நூற்றாண்டு வாக்கில் இந்த யாழ் தன் சிறப்பை இழந்து மறையத் துவங்கிற்று. முன்னர் அருகிப் பயன்படுத்தப் பெற்ற வீணை, அந்த இடத்தைப் பெற்றுக் கொண்டது. வீணை என்ற பெயர் முதன் முதலாகக் காரைக்கால் அம்மையாரின் மூத்த திருப்பதிகத்திலும், அடுத்தபடியாகத் திருஞானசம்பந்தர் தேவாரத்திலும் இடம் பெற்றுள்ளது. யாழ் என்ற இசைக்கருவி பழைய கிரேக்க, எகிப்திய, சுமேரிய நாகரிகங்களில் பெரிய இடத்தைப் பெற்றிருந்தது. அங்கெல்லாம் யாழ், தான் பெற்றிருந்த இடத்தை இன்றும் வகித்து வருகிறது. ஆனால் தமிழகத்தில் அது மறையக் காரணமென்ன? என்ற ஆராய்ச்சி இதுவரை யாரும் செய்யவில்லை. யாழ்

நூல் எழுதிய திரு விபுலானந்த அடிகளும், அவருக்கு முன்னர்க் கருணாமிர்தசாகரம் என்ற இசை நூலை இயற்றிய தஞ்சை ஆபிரகாம் பண்டிதரும், தமிழகத்தில் யாழ் வழக்கொழிந்ததுபற்றி எழுதியுள்ளார்களே தவிர, அது ஏன் ஒழிந்தது என்பது பற்றி ஆராயவோ, காரணம் கூறவோ முற்படவில்லை. உலகம் முழுவதும் பரவியுள்ள யாழ் தமிழகத்தில் மட்டும் மறையக் காரணம் என்ன? என்று மிக ஆழமாக ஆய்ந்து விளக்கியுள்ளார் இசை அறிஞர் திரு கமலத்தியாகராசன் அவர்கள். யாழில் ஒரு ஸ்தாயிக்கு ஏழு நரம்புகளே இருந்தன. இந்த நரம்புகள் விரல்களால் சொடுக்கி (இழுத்து விட்டு) வாசிக்கப் பெற்றன. ஒரு நரம்பில் ஒரு சுரம் தான் வாசிக்க முடியும். இதனால் ஒரு சுரத்திலிருந்து மற்றொரு சுரத்திற்குப் போகும் கால எல்லையில் கிடைக்கும் கமகங்கள் யாழில் வாசிக்க முடியாத நிலை இருந்து வந்தது. அன்று, மிகுதியாகப் பாடப்பெற்ற பாடல்கள் பெரும்பாலும் ஆசிரியப்பாவில் அமைந்திருந்த காரணத்தால் கமகம் இல்லாமல் பாடப் பெற்றன. எனவே, அப்பண்களைத் தொடர்ந்துயாழும், பருந்தொடு நிழல் சென்றது போல, இயைந்து வாசிக்கப் பெற்றது.

6-ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதிப் பகுதியில் நாவுக்கரசரும், 7-ஆம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியில் திருஞான சம்பந்தரும் பழைய பண்களில் விருத்தப்பாக்களைப் பாடலாயினர். ஆசிரியப்பா போலல்லாமல் விருத்தப்பாக்களில் சொல்லும், பொருளும் கமகமும் இழையத் தொடங்கின. இதே பாடல்களைக் கமகங்கள் இல்லாமல் பாடினதால் திருஞானசம்பந்தருடன், திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணர் பாடலின் கூடவே யாழ் வாசித்துச் சிறப்புப் பெற்றார்.

திரு க்மலத்தியாகராசன், திருஞான சம்பந்தர் தேவாரங்களில் காணப்பெறும் யாழ்முரி என்ற பதிகத்திற்கு அற்புதமான விளக்கம் தருகிறார். யாழில் அடக்க முடியாமல் ஒரு பதிகம் பாட வேண்டும் என்று பாணர் வேண்டிக் கொள்ள, வழக்கமாகப் பாடும் ஒரு பண்ணைக் கமகங்களோடு சேர்த்து, அந்தக் கமகங்களுக்கு முக்கியத்துவம் தந்து பெருமான் பாடினார். ஸ்வரஸ்தானங்களுக்கு இடையே கண்டத்தால் நிரப்பப்படும் கமகங்கள் யாழில் வாசிக்க முடியாமல் போனமையால், பாணர் யாழை உடைக்க முற்பட்டார் என்று அந்த நிகழ்ச்சிக்குப் புதிய விளக்கம் தருகிறார், பொறியாளரும், இசைக் கலைஞருமான திரு கமலத் தியாகராசன் அவர்கள். கமகங்களின் சிறப்பை, பிள்ளையார் நன்கு உணர்ந்திருந்தார் என்ற நுணுக்கத்தை அவர் பாடும் "மிக நல்ல வீணை தடவி" என்ற அடியைக் கொண்டு நிறுவுகிறார்.

இந்நிகழ்ச்சியின் பிறகு பாணருடைய யாழுக்கு ஏற்ற வகையில்

கமகங்கள் இல்லாமலே பிள்ளையார் பாடல்களைப் பாடினார் என்று நினைக்க உள்ளது. யாழின் இந்த இயல்பான குறைபாட்டைக் கருதித்தான் போலும் நாவரசப் பெருமான் தம்முடைய ஐந்தாவது, ஆறாவது திருமுறைகளில் திருக்குறுந்தொகை, திருநேரிசை, திருவிருத்தம், திருத்தாண்டகம் என்ற முறையில் புதிய பாடல் முறைகளைத் தோற்றுவித்தார்.

திருஞானசம்பந்தர் யாழ் முரிப்பதிகம் மூலம் கமகத்தின் சிறப்பை நன்கு வெளிப்படுத்திய பிறகு பின்னர் பாடவந்தவர்கள் இப்புதிய முறையினைக் கையாளத் தொடங்கினர். அப்புதுமுறையில் யாழுக்கு வேலையில்லாமல் போகவே, யாழ் வழக்கொழிதல் ஆயிற்று என்ற புதுமையான விளக்கத்தை அன்பர் திரு கமலத் தியாகராசன் கூறியிருப்பது ஆழ்ந்த சிந்தனையாளர்கட்குப் பெருவிருந்தாக அமையும்.

இசை வெளிப்பாட்டை மூன்று வகையாக இவ்வாசிரியர் பிரித்துக் காட்டுவது மிகப் பொருத்தமானதாகும். முதலாவது, சொல்லும் பொருளும் கமகங்களோடு கூடிய இசையையும் இணைத்து வெளிப்படுத்தும் மனிதனுடைய கண்டம் (தொண்டை), இரண்டாவது சொல்லும் பொருளும் இல்லாமல் இசையைச் கமகத்தோடு வெளிப்படுத்தும் வீணை, வயலின் போன்ற வாத்தியங்கள். மூன்றாவது கமகத் தொடர்பே இல்லாமல் இசையை வெளிப்படுத்தும் கருவி. (உ.ம்). யாழ். முதல் வகை இறைவனது படைப்பு. இரண்டும், மூன்றும் மனிதன் படைப்பு.

சங்க காலம் முதல், 7ஆம் நூற்றாண்டு வரை யாழை அடிப்படையாகக் கொண்டு தோற்றுவிக்கப் பெற்ற அகநிலை. புறநிலை முதலிய பண்களும், வீணை போன்ற கமக இசைக் கருவிகள் பெரிதாகப் பயிலப்பட்ட பொழுது வழக்கு ஒழிந்ததில் வியப்பு ஒன்றுமில்லை. யாழ் கருவியின் குறைபாட்டை நன்கு உணர்ந்த மாபெரும் இசை வல்லுநராகிய திருஞான சம்பந்தர் இன்று புழக்கத்தில் இருக்கும் கர்நாடக இசைக்கு வித்திட்டவர் ஆவார் என்ற மிக நுணுக்கமான உண்மையை இவ்வாசிரியர் நன்கு விளக்கி உள்ளார். இசைமரபு மாறிய காரணத்தால் நீண்ட காலம் தேவாரங்கள் மக்களிடையே பரவாமல் மறைந்திருந்தன என்பதையும், அவை பின்னர் புதிய அமைப்பில் பாடப் பெறலாயின என்பதையும் அந்த வளர்ச்சிக்குக் கமகக் கருவிகள் பயன்படுத்தப்பட்டன என்பதையும் ஆசிரியர் நன்கு விளக்கி உள்ளார்.

ஏழு நரம்புடைய யாழ்களில் இரண்டாவது ரிஷபம் காந்தாரம், மத்யமம், தைவதம், நிஷாதம் என்பவற்றை ஒலிக்கச் செய்வதற்கு மேனாட்டில் பெடல் ஒன்றைப் பயன்படுத்தி அதனை அழுத்துவதன் மூலம்

இந்த இரண்டாவது சுரங்களை உண்டாக்கினர் என்று இவ்வாசிரியர் கூறுவதைப் பழைய இலக்கிய மரபில் குறிப்பு ஏதேனும் உளதா என்பதை ஆராய்வதன் மூலம் நிறுவ வேண்டும்.

முடிவாக நோக்குமிடத்து, சிறந்த பொறியாளரும், மிகச் சிறந்த இசை இலக்கண அறிஞரும் ஆகிய திரு P.T.R. கமலத் தியாகராாசன் மிக நீண்ட காலமாக யாராலும் துருவி ஆராயப்படாமல் இருந்த இசைத் தமிழின் உண்மை வரலாற்றையும், யாழ்முரிப்பதிகம் பாடிய நிகழ்ச்சி எப்படி இசைத் தமிழிலேயே ஒரு பெரிய மாற்றத்தை உண்டாக்கிற்று என்பதையும், உலகம் முழுதும் வியாபித்துள்ள யாழ் ஏன் தமிழ்நாட்டை விட்டு மறைந்தது என்பதையும் மிகச் சிறந்த முறையில் விளக்கியுள்ளார். இசை வல்லுநர் திரு P.T.R. கமலத் தியாகராாசனுக்குப் பொதுவாகத் தமிழ் உலகமும், சிறப்பாக இசைத்தமிழ் உலகமும், அதனினும் சிறப்பாகக் கர்நாடக இசை உலகமும் பெரிதும் கடமைப்பட்டுள்ளன என்று கூறினால் அது மிகையாகாது.

இத்தகைய அரும்பணி சிறக்கவும், மேலும் இத்தகைய நூல்கள் பல வெளிவரவும் ஆலவாய் அமர்ந்த அங்கயற்கண்ணி அருள்பாலிப்பாளாக.

சென்னை-83 — அ.ச. ஞானசம்பந்தன்.

22.10.96

Sangeetha Kalanidhi
Dr. Semmangudi R. SRINIVASIER

Phone : 8277554
1, Llyods I Lane
Madras - 600 014.

8-7-97

அணிந்துரை

எனது நண்பர் ஸ்ரீ கமலத் தியாகராஜன் அவர்கள் இசைத் துறையில் நன்கு ஆராய்ச்சி செய்தவர். குழல் வாத்தியம் நன்றாக வாசிப்பவர். அன்னார் ஆராய்ச்சி செய்து தமிழிசை கர்நாடக இசை இரண்டையும் நன்கு விளக்கமாக "இசைத் தமிழின் உண்மை வரலாறு" என்ற இந்த நூலில் ஆராய்ந்து தேவார காலத்திலேயே யாழ்முரிப்பதிகம் பாடியதால், திருஞானசம்பந்தர் கமகத்தின் அடிப்படையில் கர்நாடக இசை வளர்வதற்கு அடிகோலினார் என்று எழுதியிருக்கிறார். இன்று வீணையே நம் இசைக்கு அடிப்படைக் கருவி என்று உணரலாம். இன்னூலை இசையுலகம் வரவேற்கும் என நம்புகிறேன்.

இங்ஙனம்

செம்மங்குடி ரா. ஸ்ரீநிவாஸய்யர்

செம்மங்குடி ரா. ஸ்ரீநிவாஸய்யர்.

முனைவர் மு. தமிழ்க் குடிமகன்,
எம்.ஏ., பிஎச்.டி.,
தமிழ் ஆட்சிமொழி, தமிழ்ப் பண்பாடு,
இந்து சமயம் மற்றும்
அறநிலையத் துறை அமைச்சர்

தலைமைச் செயலகம்
சென்னை - 600 009.

வாய்மையே வெல்லும்

நாள் : 7-7-1997

அணிந்துரை

இசைத் தமிழ் குறித்து எத்தனையோபேர் நூல் எழுதியிருக்கிறார்கள். திரு. ஏ. என். பெருமாள் போன்றவர்கள் எழுதிய நூல் பல நூறு பக்கங்கள் கொண்டதாக அமைகிறது. இந்நிலையில் நமது மதிப்பிற்குரிய பி.டி.ஆர். கமலத் தியாகராசன் அவர்கள் எழுதிய 'இசைத் தமிழின் உண்மை வரலாறு' எனும் நூல் ஒரு கணம் நம்மைத் திகைப்பில் ஆழ்த்துகிறது. அதிலும் குறிப்பாக யாழ் மறைந்த சூழ்நிலையையும், வீணை நிலைபெற்ற காரணத்தையும் விளக்கும்போது ஒப்புக்கொள்ளாமல் இருக்க முடியாது. இந்நூலின் பிற வரலாற்றுச் செய்திகளுக்குள் நான் செல்வதை விட இந்த ஒரு கோணத்தில் நின்றே கருத்துத் தெரிவிப்பது பொருத்தமுடையதாக இருக்கும் என்று கருதுகிறேன். திரு. கமலத் தியாகராசன் அவர்கள் சிறந்த முறையில் புல்லாங்குழல் வாசிப்பார் என்பது எனக்குத் தெரியும். அந்த வகையில் அவருடைய இசை ஈடுபாடு என்ன என்பதையும் புரிந்து கொள்ள முடியும். ஆனால் இந்த நூலைப் படித்த பிறகுதான் இவர் ஆழமிக்க கருத்துகளைச் சொல்லும் ஆய்வாளர் என்பது பளிச்சென விளங்கியது.

பாடலை வெளிப்படுத்தும்போது நரம்புக் கருவிகளில் வேறுபாடு எழுகின்றது. வயலின், வீணை, பியானோ ஆகிய மூன்றும் நரம்புக் கருவிகளாக இருந்தாலும் அடிப்படையான வேற்றுமை ஒன்று உள்ளது என்று கூறுகிறார். கருநாடக இசைக்குச் சிறப்பளிக்கும் கமகங்களைப் பியானோவில் வாசிக்க முடியாது. அதே போல் நம் இசை மேதைகள் இளையராசா. எம்.எஸ். விசுவநாதன் ஆகியோர் தொட்டுத் தொடங்கும் ஆர்மோனியத்திலும் தென்னாட்டு இசையை வாசிக்க முடியாது என்கிறார். அந்த வகையில் இந்தக் கருவிகளை விட்டிசைக்கும் கருவிகள் என்றும்,

தொடர்ந்து இசைக்கும் கருவிகள் என்றும் பிரிக்கலாம். அந்த வகையில் தமிழ்நாட்டின் பழைய இசைக் கருவியாகிய 'யாழ்' விட்டிசைக்கும் கருவியாக உள்ளது. ஆகையால், கருநாடக இசைக்கு அந்தக் கருவி பயன்படாது என்றே கொள்ள வேண்டும் என்கிறார். எனவேதான் எந்த வகையிலும் கமகங்கள் தோன்றும்படி வாசிக்க வாய்ப்புப் பெற்றதும், தொடர்ந்து இசைக்கும் கருவியாகவும் உள்ள வீணை தொடர்ந்து நிலை பெற்றுவிட்டது. அதுவும் காலப்போக்கில் கருநாடக இசை மேலோங்கிய காரணத்தால், வீணை சிறப்புப் பெற்று யாழ் மறைந்து போக நேர்ந்தது. இந்த உண்மையை அடித்தளமாக வைத்தே நம்முடைய நூலாசிரியர் அவர்கள் சிறப்பாக ஆய்வு செய்து நூலைத் தந்திருக்கிறார்கள். அவருக்கு நம்முடைய நெஞ்சார்ந்த பாராட்டுகள்.

அன்புடன்,

(மு. தமிழ்க் குடிமகன்).

ஆசியுரை

பூசித்தே சொக்கனருள் பெற்ற தவசீலர்
யோசித்தே முத்தமிழ்க் கா(ஆ)ன்ற விளக்கமுடன்
நேசித்தின் னூலுக்குத் தந்த சிறந்ததோர்
ஆசியுரைக் கில்லேன்கைம் மாறு

உ

குருபாதம்

திருக்கயிலாய பரம்பரைத் தருமை ஆதீனம்
26வது குருமகாசந்நிதானம்
ஸ்ரீலஸ்ரீ சண்முக தேசிக ஞானசம்பந்த
பரமாசாரிய சுவாமிகள்

தருமபுரம்,
மயிலாடுதுறை (அஞ்சல்) 609 001.

2.6.97

ஞாலம் நின்புகழே மிகவேண்டும் தென்
ஆலவாயில் உறையும்எம் ஆதியே

விட்டிசைப்பன கொக்கரை கொடு கொட்டி தத்தளகம்
கொட்டிப் பாடும் இத்துந்துமியொடு குடமுழா நீர் மகிழ்வீர்
மொட்டலர்ந்து மணங்கமழ் முருகன் பூண்டி மாநகர்வாய்
இட்டபிச்சை கொண்டுண்பதாகில் நீர்எத்துக்கிங்கு இருந்தீர்
எம்பிரானீரே.

- சுந்தரர்.

உலகில் இன்று வழங்கிவரும் மொழிகள் தொள்ளாயிரத்திற்கும் மேலாக உள்ளன என்பர் ஆய்வாளர். அவற்றுள் தொன்மை வாய்ந்த மொழிகள் தமிழ், சமஸ்கிருதம், எபிரேயம், கிரீக்கு, இலத்தீன் என்பனவாம். இவற்றுள்ளும் பேச்சு வழக்கிலும், எழுத்து வழக்கிலும் உள்ள மொழி தமிழ்மொழி ஒன்றே என்பது தமிழ் மக்கள் பெருமை கொள்ளத்தக்க செய்தி. தமிழ்மொழி பிறமொழிக்கலப்பின்றியும் துணையின்றியும் தானே தனித்தியங்கும் பேராற்றல் பெற்றது.

மொழி உலகமே முன்பின் கண்டிராத காதல் கனிந்த அகப்பொருள் இலக்கணத்தையும், வீரம் விரவிய புறப்பொருள் இலக்கணத்தையும் தன்னிடத்தே கொண்டு திகழ்வது தமிழ்மொழி அகப்பொருளாம் காதல்பற்றி நெறிப்படுத்துரைக்கும் பகுதி அகத்திணை என்றும், வீரம் பற்றி நெறிப்படுத்துரைக்கும் பகுதி புறத்திணை என்றும் பேசப்பெறும். திணை என்பது ஒழுக்கம். எனவே அக ஒழுக்கம் என்பது அகத்தே நிகழும் இன்ப நிகழ்ச்சி. பிறருக்குச் சொல்ல இயலாதது. எனவே குடும்பம் பற்றியது. புற ஒழுக்கம் என்பது பிறருக்கு விளங்க உரைப்பது. அது அறம்பொருள் பற்றியது. சமுதாயம் அல்லது அரசு பற்றியது.

இச்சிறப்புடன் தமிழ்மொழி இயல், இசை, நாடகம் என முத்திறப்பட்டு முத்தமிழ் எனப் போற்றப்படும் சிறப்பினது. மொழியை முத்திறப்படுத்தறிவித்த மேதைமை தமிழ் மொழி ஒன்றிற்கே வாய்த்த சிறப்பாகும். வேறு எம்மொழியினரும் இத்தன்மையை நுண்ணிதின் உணர்ந்ததில்லை.

இயல் என்பது இயல்பாக எழும் எண்ணம். அஃதாவது கருத்து. கருத்தே அறிவு எனப்படுகிறது. எனவே அறிவே இயற்றமிழாம். அறிவு பலதிறப்படும் என்பதை நாம் நன்கு அறிவோம். இவ்வறிவிற்கெல்லாம் பிறப்பிடம் மனம். எனவே மனம், மனத்துள் நின்றெழும் எண்ணங்கள், கருத்துக்கள் என்பன இயற்றமிழ் எனப்படுகின்றன. மனம் கருத்துக்களை, எண்ணங்களைக் கருதலாமே தவிர பிறருக்கு உணர்த்த - அறிவிக்க இயலாதது. அதனால்தான் இயற்றமிழை ஊமை என்பர். இதுபோன்றே எல்லா உலகிற்கும் முதலாய் இருக்கின்ற ஓம் என்ற பிரணவமும் ஊமை எழுத்து என்றே சாத்திரம் பேசும். முதலாய், முக்கியத்துவமாய் இருப்பதெல்லாம் மோனமாய் இருப்பதைக் காணலாம்.

இதனால் இயற்றமிழ்க் கருத்துக்களைப் பிறருக்குப் புலப்படுத்த எழுந்தனவே இசைத்தமிழும், நாடகத் தமிழுமாம். உள்ளக் கருத்தாகிய இயற்றமிழைப் பிறர் உள்ளத்தோடு இசைவிப்பது எதுவோ அதுவே இசைத்தமிழ். இசை - இசை என்பதற்குச் சொல் என்ற பொருளும் உண்டு. எனவே ஒலியாலும் ஒலி நிறைந்த சொல்லாலும் இயற்றமிழைப் பிறர் உள்ளத்துடன் இசைவிப்பது இசைத்தமிழாயிற்று. உள்ளக் கருத்தைப் புலப்படுத்த எழுந்த இரு கருவிகளுள் ஒன்று இசை. மற்றொன்று நாடகம், உள்ளக் கருத்தை நடிப்பால் மெய்ப்பாட்டால் புலப்படுத்துவதே நாடகத்தமிழ். இசை, நாடகம் என்ற இரு கருவிகளுள் முதன்மையானது நாடகம், நடிப்பு. நடிப்பே மெய்ப்பாடாகக் கொள்ளப்படுகிறது. ஒருவரை வருக, செல்க, அமர்க என்பதற்கெல்லாம் கைச்செய்கையாலேயே காட்டிவிடலாம் என்பதால் நாடகத் தமிழ் தோன்றிய பிறகே இசைத்தமிழ் தோன்றியிருக்கலாம் எனக் கருத இடம் தருகிறது.

ஒரு பறவை உயிரோடு கூடிய உடலுடன் இருக்கிறது என்றாலும் அது பிற இடங்கட்குச் செல்ல வேண்டுமானால் இரு சிறகுகளின் துணையால்தான் செல்லவேண்டும். அதுபோன்ற இயற்றமிழ் எல்லா வகையான அறிவையும் தன்னகத்தே கொண்டது என்றாலும் அக்கருத்தை உலக மக்களிடையே பரவச்செய்ய இசை, நாடகம் என்ற இரு சிறகுகள் தேவைப்படுகின்றன. உள்ளக் கருத்தை எழுத்தாலும் அறிவிக்கலாம். இது நாடகத்தின் பாற்படும்.

இயல் என்பது கருத்து. இதன் பிறப்பிடம் மனம். இசை என்பது ஒலியால் ஒலி நிறைந்த சொல்லால் இயற்கருத்தைப் பிறருக்குப் புலப்படுத்துவது. இது குரல் வழியே வந்தாலும் இதன் பிறப்பிடம் உந்தித் தாமரையாகும். அஃதாவது கொப்பூழின் உட்பகுதியாகும். இதுவே வாக்கின் பிறப்பிடம். நாடகத்தின் பிறப்பிடம் உடல் முழுவதும் என்றாலும் சிறப்பாகக் கைகளையே குறிப்பிடலாம். மேலும் முகம், கண்கள்

இவையெல்லாம் அகத்தே நிகழும் இயற்கருத்துகளைப் பிறருக்குப் புலப்படுத்தும் உடலின் முக்கிய உறுப்புக்களாம். எனவே முத்தமிழ் என்றால் இயல் - மனம், இசை - வாக்கு, நாடகம் - காயம் என்ற முக்கரணங்களின் செயற்பாடே முத்தமிழ் என்பதை நன்கு உணரலாம். மேலும் சொன்னால் மனம், வாக்குக்காயமே முத்தமிழாம். இசைத்தமிழை அஃதாவது வாக்குத் தமிழை மெருகூட்டி வளப்படுத்துவனவே இசைக் கருவிகள். அவை தோற்கருவி, துளைக்கருவி, மிடற்றுக் கருவி, நரம்புக் கருவி, கஞ்சக் கருவி எனப் பலவகைப்பட்டன. மிடற்றுக் கருவியும் ஒருவகையில் நரம்புக் கருவியே. மிடற்றில் உள்ள நரம்புகள் வெப்பமிகுதியினால் குரல் கட்டுவது கொண்டு இதனை நன்கு உணரலாம். இசைக் கருவிகளுக்குள்ளேயே மிடற்றுக் கருவிதான் மிகவும் உயர்ந்தது. முக்கியத்துவம் வாய்ந்தது. காரணம் இயல் கருத்தைச் சொல்லால் புலப்படுத்துவது அது என்பதால் தான். மற்றும் துளைக்கருவி முதலியன பாடலுக்குப் பக்கத் துணையாயிருந்து சிறப்பித்துச் சிறப்புறுகின்றன. இவற்றுள் பழமை வாய்ந்த இசைக்கருவி யாழும், குழலுமாம்.

> *"குழலினிது யாழினிது என்பதம் மக்கள்*
> *மழலைச்சொல் கேளா தவர்"*

என்னும் திருக்குறளால் இதனை நன்குணரலாம். இவற்றுள் யாழ் விட்டிசைக்கும் கருவி, குழல் தொடர்ந்திசைக்கும் கருவி. யாழ் நரம்புக் கருவி, குழல் துளைக் கருவி, யாழில் கமகம் வராது. ஒவ்வொரு சுரத்திற்கும் ஒவ்வொரு நரம்பைத் தொட்டால்தான் ஒவ்வொரு சுரம் ஒலிக்கும். மேலும் பல ஸ்தானங்களை ஒலிப்பதற்கும் ஒவ்வொரு நரம்பு தேவைப்படும். எனவே 1300 ஆண்டுகட்கு முன்பு ஞானசம்பந்தர் காலத்தில் பல நரம்புகளையுடைய யாழ்கள் இருந்தன. பேரியாழ் 21 நரம்புகளை உடையது. இவ்யாழ் பெரியது என்பது இதன் பெயராலேயே விளங்குகிறது. மகரயாழ், இது 17 நரம்புகளை உடையது. மகரமீன் வடிவில் இருந்ததால் இப்பெயர் பெற்றது. சகோடயாழ், இது 14 நரம்புகளை உடையது. இதுதான் திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணர் வாசித்த யாழ். செங்கோட்டியாழ், 7 நரம்புகளை உடையது.

திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணர் திருஎருக்கத்தம்புலியூரில் தோன்றியவர். மதுரைப் பெருமான் முன்னிலையில் பெருமானால் இடச்செய்த பொற்பலகை மீது ஏறி நரம்பின் வீக்கழியாமல் யாழ் வாசித்த பெருமையர். திருவாரூரிலும் தியாகேசர் வடதிசையில் வாயில் வகுத்துப் பாணருக்குக் காட்சி வழங்கினார். திருஞானசம்பந்தப் பிள்ளையாரைக்

காழியில் சந்தித்தது முதல் பிள்ளையாருடைய தேவாரப் பாடல்களை யாழிலிட்டு வாசித்து வந்தார். யாழ்ப்பாணரின் தாயார் பிறந்த ஊராகிய காரைக்கால் தருமபுரம் வந்தபோது யாழிற்குக் கெட்ட காலம் வந்தது. அவ்வூரிலுள்ள பாணரின் உறவினர்கள் பாணரிடத்து வைத்துள்ள பற்றுக் காரணமாக பாணரின் யாழிசையால்தான் ஞானசம்பந்தரின் பாடல் சிறக்கிறது என்றனர். அதைக் கேட்கப் பெறாத யாழ்ப்பாணர் சம்பந்தர் யாழில் அடங்காதவாறு ஒரு பாடல் பாடவேண்டும் என்று வேண்டிக் கொண்டார். அவரது வேண்டுகோளுக்கிணங்கி "மாதர் மடப்பிடியும்" என்னும் மேகராகக் குறிஞ்சிப் பண்ணினை நீலாம்பரி இராகத்தில் கமகத்துடன் பாடினார் ஞானசம்பந்தர். கமகம் யாழில் வாசிக்க இயலாமையால் இடர்ப்பட்டார். வாசிக்கலாம் என்ற உணர்வைத் தூண்டியது இந்த யாழ்தானே என்ற எண்ணத்தால் யாழை முரிக்கப் போந்தார் பாணர். ஞானப் பிள்ளையார் பாணரைத் தடுத்து யாழை வாங்கிக் கொண்டார். பெருமான் புகழ் இந்த யாழிசையில் அடங்கி விடுமோ? வல்லவாறு இசைப்பீர் என்று மீண்டும் யாழைப் பாணரிடம் வழங்கினார். இது யாழ்முரிப்பதிகத்தின் வரலாறு. இந்த நிகழ்ச்சிக்குப் பிறகு யாழ் வழக்கில் இல்லாது போயிற்று. இதனை இந்நூலாசிரியர் யாழில் கமகம் இடம்பெறாமையால் யாழ் வழக்கொழிந்தது என்று வெளிப்படுத்தியுள்ளார்.

கர்நாடக இசை பற்றிச் சிந்திக்கலாம். பழமை பற்றிக் கர்நாடக இசை என்று வழங்கி வந்துள்ளனர். இன்றும் பழமை பற்றிப் பேசும் பொழுது பழைய கர்நாடகமாய் இருக்கிறதே என்று கூறுவதைக் கேட்கலாம். ஆசியுரையின் முகப்பில் காணப்பெறும் சுந்தரர் தேவாரத்தில் தமிழிசைக் கருவிகளுள் விட்டிசைக்கும் தோற் கருவிகள் குறிக்கப்பட்டுள்ளன. அக்காலத்திலேயே தமிழில் இசையும் இசைக் கருவிகளும் பல்கிப் பெருகி வளர்ந்திருந்தன. இன்றும் வளர்ந்து வருகின்றன என்பதே உண்மை. திருவையாற்றில் வாழ்ந்த தியாகையரவர்களும் தெலுங்கில் பாடினாலும் அதைத் தெலுங்கிசை என்பார் யாருமில்லை. மொழி தெலுங்காயினும் இசை தமிழிசையே. தேவாரப் பதிகங்கள் அனைத்தும் இசைத்தமிழ்ப் பாடல்கள். இவ்விசைத் தமிழ்ப்பண் அமைப்பிலேயே தியாகையர் பல கீர்த்தனைகளைப் பாடியிருப்பதும். இவ்வுண்மையைப் புலப்படுத்தும் இது சங்கீத வித்துவான்கள் பலரும் அறிந்ததே. சிறப்பாகப் பேராசிரியர் சாம்பமூர்த்தி, பேராசிரியர் இராமநாதன், இசைப் பேறிஞர் எம்.எம். தண்டபாணி தேசிகர் இவர்களெல்லாம் தேவாரப் பண்ணிசையுடன் இணைந்த தியாகையர் கீர்த்தனைகளைப் பல மன்றங்களிலும் பாடிக் காட்டியுள்ளனர் என்பதாலும் தெளியலாம்.

மேலே கண்டுள்ள கருத்துக்களுள் பலவற்றையும் இயல் இசை வித்தகர் திருவாளர் பி.டி.ஆர். கமலத் தியாகராசன், பி.இ. அவர்கள் 'இசைத் தமிழின் உண்மை வரலாறு' என்ற இந்நூலில் தெளிவாகப் புலப்படுத்தியுள்ளார்.

தக்க மேற்கோள்களுடன் இவர், தமிழர் இசைக்கருவியான யாழ் தமிழ்நாட்டைவிட்டு மறைந்த வரலாற்றை ஆராய்ந்து இந்நூலில் காட்டியுள்ளார். யாழ் விட்டிசைக்கும் கருவியாக உள்ளது என்பதும், தொடர்ந்திசைக்கும் கருவியாக அது இல்லை என்பதும், அக்குறைபாட்டினாலேதான் 'யாழ்' தமிழ்நாட்டை விட்டு மறைந்தது என்றும் ஆராய்ந்து நிறுவியுள்ளார். சங்க காலப் புலவரில் பரணர் வரலாற்றை உள்ளடக்கிப் பாடுவதுபோல், நம்பியாண்டார் நம்பிகளும் யாழினை 'எண்டிசையறிய துண்டப்படுத்திய தண்டமிழ் விரகர்' என்று இவ்வரலாற்றை உள்ளடக்கிப் பாடியுள்ளார் என்றும் கண்டுள்ளார். காரைக்கால் தருமபுரத்தலப் பெருமானை தருமபுத்திரர் பூசித்துப் போற்றிய காரணத்தால் அத்தலப் பெருமான் தருமபுரீசுவரர் என முதலில் வழங்கப்பட்டார். பின் சம்பந்தர் யாழ்முரிப் பதிகம் பாடிய சம்பவ நினைவாக யாழ்முரிநாதர் என்றே திருநாமம் வழக்காறாயிற்று, என்றும் இன்று தொடர்ந்திசைக்கும் கமகத்துடன் கூடிய கர்நாடக இசைக்குத் தந்தை திருஞானசம்பந்தப் பெருமானே என்றும் ஆராய்ந்து முடிவு செய்துள்ளார்.

மதுரைத் திருவள்ளுவர் கழகத்திற்கு இவரைத் தலைவராகத் தேர்ந்தெடுத்தபோது அப்பதவியை ஏற்கத் தமக்குத் தகுதி இல்லையென மறுத்தார். மறுத்தும் இவரையே அப்பதவி நாடி வந்தது. வந்தபின்னர் அதற்குரிய தகுதிப்பாட்டை ஏற்படுத்திக் கொண்டவர்.

வினைக்குரிய னாக்கிய பின்னை அவனை
அதற்குரிய னாகச் செயல்

என்பர் திருவள்ளுவர். இவர் அதற்குரியனாகத் தம்மை ஆக்கிக் கொண்டார். இத்தன்மை இவரது தகைமையைப் புலப்படுத்து கின்றதன்றோ? இவர் தம் இயற்புலமை இசைப்புலமைகளைப் பாராட்டிச், செந்தமிழ்ச் சொக்கன் திருவருள் இவருக்கு 'இயலிசை வித்தகர்' என்ற பட்டத்தை 1994-ல் ஆவணி மூலத்தன்று நமது ஆதீனத்தின் மூலம் வழங்கியருளியது. இந்நூலில் கண்டுள்ள இசை நுட்பங்கள் பல. அவற்றையெல்லாம் படிப்போர் நன்கறிந்து பயன் பெறுவர் என்பது உறுதி.

இவர், நமது தருமபுர ஆதீனத்தில் மிக்க ஈடுபாடுடையவராகவும், இவர், தந்தையார் தமிழவேள் பி.டி. இராசன் போன்று மரபு வழிச் சீடராகவும், மதுரைக் குருஞானசம்பந்தர் பணி மன்றத் தலைவராகவும்,

இருந்து சைவப் பணியும், தமிழ்ப் பணியும், இசைப்பணியும் ஆற்றிவருபவர். இயலிசை வித்தகர் கமலத் தியாகராஜசரும் அவர்தம் குடும்பத்தினரும் எல்லா நலமும் பெற்று நீடு இனிது வாழ செந்தமிழ்ச் சொக்கன் திருவருளைச் சிந்திக்கின்றோம்.

முகவுரை

தூண்டுகோல்கள்

யாழ் என்னும் இசைக் கருவி தமிழ்நாட்டிலிருந்து மறைந்து ஆயிரம் ஆண்டுகட்கு மேல் இருக்கும். அதன் மறைவு தென்னக இசை வரலாற்றில் ஒரு புரட்சி, ஒரு திருப்புமுனை, என்று நான் அறிந்தது 1988ஆம் ஆண்டில் தான். அந்த அடிப்படையில் தோன்றிய கருத்துக்களைப் பல அறிஞர்களுடன் பகிர்ந்து கொண்டபோது ஒரு சிலர் அக்கருத்துக்கள் நூல் வடிவமாக வெளிவர வேண்டும் என்பதற்குத் தூண்டு கோல்களாக அமைந்தார்கள். மதுரைத் திருவள்ளுவர் கழகத்தில் இது பற்றி அடிக்கடி உரையாடியதால் கழகத்தின் முன்னோடியாக அதன் தோற்ற முதல் இன்றுவரை விளங்கும் அறநெறியண்ணல் திரு. கி. பழநியப்பனார் அவர்கள் நூல் எழுத வேண்டும் என்று வலியுறுத்தினார். தருமையாதீனத்தின் குருமகாசந்நிதானம் மதுரையில் "மேனாட்டிசையும் கர்நாடக இசையும் - ஒரு ஒப்புநோக்கு" என்ற பொருளில் நடந்த கருத்தரங்கில் நான் அளித்த கட்டுரையை முழுமையாக, "ஞானசம்பந்தம்" இதழில் வெளிவருமாறு பணித்ததுடன், நூலாக எழுத வேண்டும் என்று என்னைப் பணித்தார். திருக்கழுக்குன்றத்தில் Dr. சேலம் ஜயலட்சுமி அவர்கள் நடத்தும் திருஞானசம்பந்தர் ஆண்டு விழாவில் இது பற்றி நான் பேசக் கேட்ட, என் சிறிய தந்தை ஒ.வி. அளகேசன் அவர்கள் காரில் வீடு திரும்பும்போது "நீ அவசியம் இது பற்றி நூல் எழுத வேண்டும்" என்று கூறினார்.

நினைவில் வாழும் குன்றக்குடி அடிகளார், நடத்திவந்த புலவர் குழுவில் இப்பொருள் பற்றிப் பேச அழைத்தார். கூட்டத்தில் பங்கு பெற்ற மதுரை காமராசர் பல்கலைக் கழகப் பேராசிரியை முனைவர் மீனாட்சி முருகரத்தினமும், அவர்தம் கணவர் முனைவர் முருகரத்தினமும், நூலாக எழுதினால் தாங்கள் இயன்ற அளவு உதவி செய்வதாக உறுதி கூறி அவ்வாறும் செய்தார்கள்.

நூலில் பாதியளவு எழுதிய பிறகும் என் மனத்தில் ஒரு தயக்கம் குடி கொண்டது. ஆயிரம் ஆண்டுகள் ஆய்விட்டனவே அதற்குப் பிறகு பல பெரியார்கள் வரலாறு எழுதியுள்ளார்களே. எல்லோருக்குந் தெரிந்த ஒரு நிகழ்ச்சிதானே. அவர்களெல்லோரும் இதை ஒரு பொருட்டாக நினைக்காத போது, 'யாழ்முரி'ப் பதிகம் பாடியதை மையமாகக் கொண்டு வரலாறு எழுதினால் ஏற்றுக் கொள்ளப்படுமா என்ற ஐயம் என்னை வாட்டியது.

முடிவாக மூதறிஞர் பேராசிரியர் அ.ச. ஞானசம்பந்தம் அவர்களை யணுகி நூலை எழுதிய அளவு அவரிடம் படித்துக்காட்டிய போது, என் கருத்துக்களை ஆதரித்ததுடன், இரண்டு மாதங்களுக்குள் நூல் வெளிவர வேண்டும் என்று அறிவுறுத்தி, நான் கேட்ட மாத்திரத்தில் அணிந்துரையும் எழுதிவிட்டார்.

ஐயம் தீர்ந்தது. ஆனால் அதற்குப் பதிலாகப் பயம் வந்துவிட்டது - ஆபிரகாம் பண்டிதர், யாழ்நூலார் போன்ற அறிஞர்கள் கருத்துகளை மறுத்து எழுதினால் அறிஞர் உலகம் என்ன கூறும், என்ற பயம்.

அ.ச.ஞா அவர்கள் “தம்பி தைரியமாக எழுது. உண்மை வரலாற்றை நான் காணவில்லை, ஆண்டவன் உணர்த்தினான் என்று பொருள்பட எழுதினாயல்லவா. அவன் உண்ணின்றுணர்த்த மறுத்தெழுதுகிறேன் என்று அவன் மீது பாரத்தைப் போட்டு விடு. மேலும் தவறு என்று உணருவதைத் தவறு என்று சொல்லாவிட்டால் எந்தத் துறையிலும் அறிவு வளர்ச்சியடையாது” என்று தைரியமூட்டினார். “நன்றே செய்வாய், பிழை செய்வாய் நானோ இதற்கு நாயகமே” என்ற அடிப்படையில் தான் இந்த நூலை யெழுதியுள்ளேன்.

ஊன்று கோல்கள்

நூல் எழுதுவதற்கு உதவியாயிருந்த பலரைக் கூறி, அவர்களுக்கு நன்றி சொல்வது என் கடமை. மதுரை காமராஜர் பல்கலைக்கழகத்தின் நுண்கலைத் துறைத் தலைவராய்ப் பணியாற்றிய முனைவர் விசயவேணுகோபால் அவர்கள் நான் அழைத்த போதெல்லாம் மனம் கோணாது வந்து உதவி செய்தார். நான் மட்டும் உடன்பட்டிருந்தால் நூல் முழுவதையும் உயர்ந்த தமிழ் நடையில் எழுதிக் கொடுத்திருப்பார். நான் இணங்கவில்லை. கருத்துகளுக்கு மட்டுமல்ல தமிழ் நடைக்கும் (அது தரத்தில் சற்றே குறைந்திருந்தாலும்) நான் தான் முழுப் பொறுப்பையும் ஏற்றுக் கொள்ளவேண்டும் என்பதில் உறுதியாயிருந்தேன்.

ஆனால் பிழைதிருத்தம் மட்டும் இந்த நிலைக்கு விதிவிலக்கு. இக்கடினமான பணியில் எனக்குக் கை கொடுத்தவர்கள் திருவள்ளுவர் கழகத்தைச் சேர்ந்த புலவர்கள் திரு. ஆ. சண்முகவேலன், திரு. இராமச்சந்திரன், மதுரைக் கல்லூரி ஆங்கிலத்துறைப் பேராசிரியர்கள் திரு. இராஜகோபாலன் திரு. சங்கரசுப்ரமண்யம், மற்றும் பேராசிரியர் அ.ச. ஞானசம்பந்தம் அவர்களின் உதவியாளர் திரு சந்திரசேகரன் அவர்கள்.

எழுதியதைப் படித்து நிறை குறைகளையெடுத்துக் கூறி உதவியவர்கள், தருமபுரம் மடத்தின் மேற்பார்வையாளர், புலவர் திரு தா.

குருசாமி ஓதுவார், மதுரைக் காமராசர் பல்கலைக்கழகத்தைச் சேர்ந்த பேராசிரியை முனைவர் சந்திரா, நண்பர் திரு. மு. பழநிச்சாமி அவர்கள் மற்றும் ஓய்வு பெற்ற நீதிபதி ம.அ. முருகேசன் அவர்கள்.

நூலின் முகப்பில் "யாழ் முரி" பாடுவதற்கு முன் யாழ் அடிப்படைக் கருவியாகவும் அதற்குப் பின் வீணை அடிப்படைக்கருவியாகவும் உள்ளதைச் சித்திரிக்க வேண்டும் என்ற வேண்டுகோளைச் செவ்வனே அழகுறச் செய்து முடித்திருக்கிறார் ஓவியர் திரு. எஸ். ராஜம் (வீணை திரு. S. பாலச்சந்தருடைய சகோதரர்). அதே போல் பின்னட்டையில் யாழ் வாசிக்கும் முறையையும் வீணை வாசிக்கும் முறையையும் வடிவமைத்திருக்கிறார்.

Pandyas Computer நிறுவனத்தைச் சேர்ந்த திரு பாண்டியன், திரு நெடுஞ்செழியன், Print Shop நிறுவனத்தைச் சேர்ந்த திரு சுந்தர், திரு. அசோக், திரு. கமலநாதன், விவேகானந்தா அச்சகத்தைச் சேர்ந்த திரு ப. ஆறுமுகம் ஆகியோர் நூலை அச்சேற்றப் பெரிதும் உதவினார்கள்.

பழைய அச்சுக்கோர்க்கும் முறையைக் காட்டிலும் கணிப்பொறி தட்டச்சு முறை மிகவும் சிறந்தது. போனவாரம் நூலில் ஒரு கருத்தைக் கூறாது விட்டுப் போனதையுணர்ந்தேன். இரண்டே நாட்களில் அக்குறையைப் போக்க முடிந்தது. நூலின் அட்டையைக் குறுகிய காலத்தில் செய்து முடித்தவர் Joe Offset Printers நிறுவனத்தைச் சேர்ந்த திரு. சுவக்கின் மரியநாதன்.

நூல் காலதாமதமின்றி வெளிவருவதில் என்னைக் காட்டிலும் அதிக அக்கறை காட்டிக் கைம்மாறு கருதாது எல்லா உதவிகளையும் செய்த நண்பர் திரு C.R. ரவி அவர்களுக்குக் குறிப்பாக நன்றி சொல்லக் கடமைப்பட்டுள்ளேன்.

இந்நூலையெழுதும் தகுதியை எனக்களித்தவர்கள் இருவர். ஒருவர், என் தமிழாசான் நினைவில் வாழும் குறள்வேந்தர் பண்டித மீ. கந்தசாமிப் புலவர் ஐயா அவர்கள். மற்றவர், என்னுடைய இசையாசான் வித்வான் ராமநாதபுரம் நாகராசன் அவர்கள். நூலையெழுதும் பணியில் பல்லாற்றானும் உறுதணையாயிருந்தவர் என்னுடைய வாழ்க்கைத் துணைவி திருமதி. தங்கம்.

க. தியாகராசன்

இந்த ஆய்வுக்குதவிய நூல்கள்

1) கருணாமிர்த சாகரம், ராவ் சாகிப் மு. ஆபிரகாம் பண்டிதர்
(இந்த நூற்றாண்டு இசைத் தமிழ் பற்றி விரிவாக எழுதப்பட்ட
முதல் நூல்)

2) KARUNAMIRTHA SAGARAM, RAO SAHIB ABRAHAM
PANDITHAR EXTRACT FROM THE FIRST BOOK OF
SRUTHIS PARTS I, II & III ASIAN EDUCATIONAL
SERVICES, NEW DELHI, MADRAS 1988.
மேலே கூறப்பட்ட நூலின் சாரம் (ஸ்ருதிகளைப் பற்றி)

3) யாழ் நூல் என்னும் இசைத்தமிழ் நூல்
விபுலானந்த அடிகள்
(Professor and Head of Dep. of Tamil,
University of Ceylon, COLOMBO)

பதிப்பு

கரந்தைத் தமிழ்ச் சங்கம், தஞ்சை 1974.

4) சிலப்பதிகாரத்து இசைத்தமிழ் நூல்
இசைப் பேரறிஞர், கலைமாமணி, டாக்டர் ராமநாதன்
தமிழ் எழுத்தாளர் கூட்டுறவு சங்கம்
107, Big Street, Triplicane
சென்னை 600 005, 1981.

5) MUSIC THROUGH THE AGES
DR. V. PREMALATHA,
SUNDEEP PRAKASHAN
DELHI 1985.
C-2/9 COMMUNITY CENTRE ASHOK VIHAR
PHASE II DELHI 110052.

6) NEW LIGHT ON THE MUSICAL HISTORY OF
TAMIL NADU, CHELLAMMAL NATARAJAN
ENDOWMENT LECTURE : K. THIAGARAJAN B.E.,
MADRAS MUSIC ACADEMY 25.12.92

7) SOUTH INDIAN MUSIC - BOOK I TO BOOK V P. SAMBAMOORTHI HEAD OF THE DEPT OF INDIAN MUSIC UNIVERSITY OF MADRAS. INDIAN MUSIC PUBLISHING HOUSE, MADRAS 600 001, 1960-1963.

8) SANGITHA SAMPRADAYA PRADARSANI, SUBBARAMA DIKSHITAR, TAMIL SCRIPT, SPONSORED BY SANGEET NATAK ACADEMY B. RAJAM IYER AND DR. S. RAMANATHAN VOL I & II MUSIC ACADEMY MADRAS. 115e MOWBRAYS RD, MADRAS 600 014. 1963.

9) HISTORY OF SOUTH INDIAN MUSIC (CARNATIC) FROM VEDIC TIMES TO THE PRESENT. RANGA RAMANUJA IYYANGAR, VIPANCHI CULTURAL TRUST. BOMBAY 1972-1993.

10) SANGEETHA RATNAKARAM OF NISSANKA SARANGADEVA, A STUDY, R. RANGA RAMANUJA AYYANGAR, WILCO PUBLISHING HOUSE 33, ROPEWALK LANE, RAMPART ROW, FORT, BOMBAY 400 023. 1978.

11) தொல்காப்பியம், எளிய உரை, சொ. சிங்காரவேலன் ஞானவேல் பதிப்பகம் 2, மாயூரநாதர் சந்நிதி தெரு, மயிலாடுதுறை 609 001. 1992

12) திராவிடர் இசை -ப, தண்டபாணி,B.E., M.Sc., (Engg) ஆபிரகாம் பண்டிதர் மன்றம், அண்ணா நகர், சென்னை 600 040. சூன் 1993.

13) அறிவனார் இயற்றிய பஞ்சமரபு, மூலமும் உரையும் பதிப்பாசிரியர் வித்துவான் வே. ரா. தெய்வசிகாமணிக் கவுண்டர் 88 வேலம்பாளையம், எழுமாத்தூர் (வழி) ஈரோடு வட்டம்.

14) அறிவனார் இயற்றிய பஞ்சமரபு
விருத்தியுரை - டாக்டர் வீ.ப.கா. சுந்தரனார்
புரவலர் - அருட்செல்வர் நா. மகாலிங்கம்
தென் இந்திய சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம் லிட்
154, T.T.K. சாலை, சென்னை 600 018.

15) நுண்ணலகுகளும் இராகங்களும்
து.ஆ. தனபாண்டியன், தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம்
தஞ்சாவூர் 1987.

16) இசைத்தமிழின் வரலாறு பகுதி - 1.
து.ஆ. தனபாண்டியன், எட்டாம் உலகத் தமிழ்
மாநாடு, பதிப்புச் சுழல். வெளியீடு - தமிழ்ப்
பல்கலைக் கழகம், தஞ்சாவூர் - 613 006. 1987.

17) பெரியபுராணம், திருஞானசம்பந்தர் வரலாறு, பாடல்கள்
2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348 மற்றும் 2349.

18) திருஞானசம்பந்தர் அருளிய யாழ்முரிப்பண் (பண் ஆராய்ச்சி
நூல்) வா. சு. கோமதிசங்கர ஐயர், அண்ணாமலைப் பல்கலைக்
கழகம், 1977

19) கானல்வரி - வா.சு. கோமதி சங்கர ஐயர்
பதிப்புத்துறை மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம் 1991.

20) தமிழிசை இலக்கணமரபு - டாக்டர் சேலம்
ஜெயலட்சுமி, கலை பயில் பண்பாட்டுக் கழகம்
93, செயின்ட்மேரிஸ் சாலை, சென்னை 600 018.

21) பண்ணிசைத் தத்துவம் எஸ்.கே. சிவபாலன்
சங்கீதாலயம், 20, காமராசர் அவென்யு,
இரண்டாவது தெரு, அடையாறு, சென்னை 600 020.

22) தேவாரத் திருமுறை அமைப்பு, தொகுத்தவர்
தி.கி. நாராயணசாமி, 2, சீதாராம நகர், கடலூர் 607 001. 1978

23) இராக மாலை
T.A.S. மூர்த்தி என்கிற T.A. சம்பந்த மூர்த்தி ஆச்சாரியார்

24) தமிழிசை இயக்கம்
புலவர் இளங்குமரன், மணிவாசகர் பதிப்பகம்
55, லிங்கித் தெரு, சென்னை 600 001, 1993.

25) THE FLUTE - RICHARD SHEPHERD ROCKSTRO,
RUDALL CART AND CO, 23, BERNERS STREET, W.,
FIRST EDITION 1890, SECOND EDITION 1928.

26) பன்னிருதிருமுறை வரலாறு. (முதற்பகுதி)
வித்துவான் க. வெள்ளை வாரணன்
அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம், 1972.

27) சித்தர் இலக்கியம் - ஆய்வுநூல் பாகம் 1, 2, 3
மீ.ப. சோமு, அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழக
வெளியீடு 1988.

28) நாரதகான சபா கரூர், 40வது ஆண்டு விழா மலர். 1984.

29) நாரதகான சபா, கரூர் 41வது ஆண்டு விழா மலர். 1985.

30) MADURAKALA - SILVER JUBILEE COMMEMORATION,
VOLUME, CBH PUBLICATIONS IN ASSOCIATION WITH
SRI SATHGURU SANGEETHA VIDYALAYAM,
COLLEGE OF MUSIC, MADURAI.
EDITORIAL BOARD MR. K. LAKSHMI NARASIMHAN,
DR.M. HARIHARAN AND DR. SHARADA GOPALAM.

31) RAMAMATYA'S SVARAMELAKALANIDHI (A WORK ON
MUSIC) EDITED WITH INTRODUCTION AND TRANSLA-
TION BY M.S. RAMASWAMI IYER, EXTN. LECTURER OF
MUSIC IN THE MYSORE UNIVERSITY (1926), MADRAS
(1928) AND ANNAMALAI UNIVERISITIES (1931); FORE
WORD BY T.R. VENKATARAMA SASTRI, ANNAMALAI
UNIVERSITY PUBLICATION (1923)

32) கல்கி - தீபாவளி மலர் 1994 ஆம் ஆண்டு
'தமிழும் பிள்ளையாரும்' என்ற கட்டுரை காஞ்சிப் பெரியவர்
ஜகத்குரு பரமாச்சாரிய சங்கராச்சாரியார்

33) 09-07-95 `கல்கி' வார இதழ் - அருள் வாக்கு - ஜகத்குரு காஞ்சி காமகோடி ஸ்ரீ சந்திரசேகரேந்திர ஸரஸ்வதி சங்கராச்சாரிய ஸ்வாமிகள்.

34) பிங்கலந்தை என்னும் பிங்கல நிகண்டு - பிங்கல முனிவர் அருளிச் செய்தது. திருநெல்வேலித் தென்னிந்திய சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம் லிமிடெட். திருநெல்வேலி - சென்னை. 1968.

35) பழந்தமிழர் ஆடலில் இசை
முனைவர் ஞானா குலேந்திரன்
தமிழ்ப் பல்கலைக்கழக வெளியீடு 125. 1990

36) பூர்வீக சங்கீத உண்மை
மதுரை M.P.N. பொன்னுச்சாமி பிள்ளை 1930.

37) தமிழன் கண்ட இசை - ப. தண்டபாணி B.E., M.Sc., (Engg)
இனமானப் பதிப்பகம் - சென்னை 600 099. 1983.

38) கருநாடக சங்கீதம் - தமிழிசை - ஆதி மும்மூர்த்திகள்
மு. அருணாசலம், ஜே.வி. பிரிண்டர்ஸ், ஈஸ்வரி நகர், தஞ்சாவூர் - 7. 1985.

39) தமிழிசை நுணுக்கம்
திருப்பாம்புரம் T.S. சண்முகசுந்தரம்
இசைமணிப் பதிப்பகம், திருப்பாம்புரம் 1959-60.

40) இசைத் தமிழ்
பேராசிரியர் திரு. க. வெள்ளைவாரணனார்
வெளியிடுவோர் இராமகிருட்டிண வித்தியாசாலை நிர்வாகக் குழுவினர், சிதம்பரம் 1979.

41) தமிழர் இசை
டாக்டர் ஏ.என். பெருமாள்
உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
டி.டி.டி.ஐ. தரமணி, சென்னை 600 113. 1984.

42) மகாகவி பாரதியார் கவிதைகள்
வெற்றி அச்சகம், 91 டாக்டர் பெசன்ட் சாலை
இராயப்பேட்டை சென்னை 1990.

43) A HAND BOOK OF MUSIC AND MUSICIANS
WHARTON WELLS
THOMAS NELSON AND SONS, LONDON

44) தென்னக இசையியல்
பி.டி. செல்லத்துரை சே.ச.
வைகறைப் பதிப்பகம்
திண்டுக்கல் 624 004. 1984

45) சிலப்பதிகாரம் - தெளிவான உரை
புலியூர்க் கேசிகன்
தேனருவிப் பதிப்பகம்,
திண்டுக்கல் 600 027. 1958

46) பழந்தமிழிலக்கியத்தில் இசையியல்
டாக்டர் வீ.ப. கா. சுந்தரனார்
திருநெல்வேலி சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம் லிமிடெட்
சென்னை. 1986.

47) தமிழிசை வளம்
வீ. ப. கா. சுந்தரம்
பதிப்புத்துறை, மதுரை காமராசர் பல்கலைக் கழகம் 1985.

48) அமிதசாகரர் இயற்றிய யாப்பருங்கலக் காரிகை மூலம்
குணசாகரர் உரையுடன்
சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம் லிமிடெட்
திருநெல்வெலி, சென்னை 1940.

49) ஏழிசை, கவிஞர் டாக்டர் புரட்சி தாசன்
பாண்டியன் பாசறை,
17, வடக்கு போக் சாலை,
தி. நகர், சென்னை 600 017. 1991

50) தமிழிசையில் சாமகானம்
டாக்டர் புரட்சிதாசன்
பாண்டியன் பாசறை,
17, வடக்கு போக் சாலை,
தி.நகர், சென்னை 600 017, 1992

முன்னுரை

காப்பு

பால்முதனான் கிற்கே தமிழ்மூன்றுந் தந்தோனே
நூல்முதலா யுன்னை மனத்திலேகொண் டேனே
இசைத்தமிழி னுண்மைத் திறம்கூற வேமண்
மிசைநீ துணையிருப்பா யே.

இங்குப் 'பால்முதல் நான்கு' எனக் குறித்தது பாலும் தெளிதேனும் பாகும் பருப்பும் என்பவை ஆகும்.

ஔவைப்பிராட்டியின் இந்தப் பாட்டை அடிஒற்றி விநாயகர்துதி பாடியதற்குக் காரணம் அந்தப் பாட்டின் மூலம்தான் நான் பள்ளியில் பயிலுங்கால் 'மூன்றுதமிழ்' உண்டு என்று முதன்முதலாகத் தெரிந்துகொண்டேன்.

முத்தமிழ் என்ற ஒரு பகுப்பு தமிழுக்கே உண்டான தனிச்சிறப்பு. உலகிலே வேறு எந்த மொழியிலும் இது போன்ற ஓர் அமைப்பை நாம் யாரும் கண்டதில்லை.

'முத்தமிழ் அடைவினை முற்படு கிரிதனில் முற்பட எழுதிய முதல்வோன்' முன்னின்று நடத்தினால் முடியாதது ஒன்றுமில்லை என்ற முழுநம்பிக்கையுடன் இந்த நூலைத் தொடங்குகின்றேன்.

இந்த நூலுக்கு 'இசைத்தமிழின் உண்மை வரலாறு' என்று பெயர் வைத்ததால் இரண்டு கடமைகட்கு நான் ஆளாகின்றேன். ஒன்று, இதுவரை எழுதிய நூல்களில் உண்மை வரலாறு கூறப்படவில்லை என்பதை நிலைநாட்ட வேண்டியுள்ளது. மற்றொன்று, உண்மை வரலாற்றைக் கூற வேண்டியுள்ளது. இந்த இரண்டு கடமைகளில் முதற் கடமையை எளிதாகவே நிறைவேற்றிவிடலாம் என்று நான் கருதுகிறேன். அவ்வாறு செய்வதற்குத் திருவள்ளுவரின் ஒரு குறளை எடுத்துக் காட்டாகக் கூறலாம். திருக்குறளில் இசையைப் பற்றிய குறிப்புகள் ஒரு சிலவே உள்ளன என்பது எல்லோருக்கும் தெரிந்த உண்மை. எனினும், எல்லோருக்கும் தெரிந்த ஒரு குறளை இங்கே நினைவூட்டி அதன் மூலமாக என் முதற்கடமையை நிறைவேற்றுவேன். அக்குறளானது

குழலினிது யாழினிது என்பதம் மக்கள்
மழலைச்சொல் கேளா தவர்.

இக்குறளுக்குப் பரிமேலழகர் உரையோ மற்றையோர் உரையோ வேண்டாமென்று நினைக்கலாம். பொருள் எளிதாகத் தெரிகிறது. குழலினது இசையையும் யாழினது இசையையும் இனிதாக இருக்கின்றன என்று கூறுபவர்கள் தங்களுடைய மக்களின் மழலைச் சொல்லைக் கேளாதவர்கள் என்ற கருத்து தெளிவானது. இருந்தாலும், மேலெழுந்த வாரியாகப் பொருள் பார்ப்பதைக் காட்டிலும் இக்குறளைப் பல கோணங்களில் காணல் நன்று. சுருக்கமாகக் கூற வேண்டிய குறளில் குழல் இனிது, யாழ் இனிது என்று இருமுறை ஏன் கூற வேண்டும் என்று ஓர் உரைகாரர் சிந்தித்தார். அவர்தாம் காளிங்கர் என்பவர். அவர் உரையிலே பரதம் பற்றிய குழலும் பண்பற்றிய யாழும் இனிது என்று வள்ளுவர் கூறினார் என எழுதியுள்ளார்.

இக்குறளிலே தெரிவது என்ன எனின், அந்தக் காலத்திலே மக்களுக்குப் பரவலாய்த் தெரிந்த, இசைக்கு அடிப்படையாக இருந்த இசைக் கருவிகள் குழலும் யாழும் என்பனவாகும். குழல் பரதம்பற்றியது என்று உரைகாரர் சொல்வதற்குக் காரணம் சிலப்பதிகாரத்தில் (பரத) நாட்டியத்துடன் அதற்கு உதவியாக ஆமந்திரிகை என்ற பல்லியம் (பல கருவிகள் சேர்ந்த ஓர் அமைப்பு) இருந்ததாகத் தெரிகிறது.

இந்த ஆமந்திரிகையில் குழலும் முழவும் தண்ணுமையும் மற்ற கருவிகளும் இருந்தன. இக்கருவிகளில் முதன்மையாகக் குழலையே கருதினர்.

'குழல்வழி நின்றது யாழ் - யாழ்வழி நின்றது தண்ணுமை' என்று தொடங்கும் சிலப்பதிகார வரியில் குழலைத்தான் முதற்கருவியாகக் கொண்டிருந்தார்கள் என்று தெரிகிறது. இதற்குக் காரணம் என்ன வென்றால் யாழ், நரம்புகள் கட்டப்பட்ட ஒரு கருவி. அந்த நரம்புகளின் தளர்ச்சியால் இசையின் ஒலிநிலை அல்லது சுருதி மாறுவதற்கு வழியிருக்கிறது. ஆனால் குழலுடைய சுருதி தட்பவெப்ப நிலையால் அதிகம் மாற்றமடையாத ஒன்று. பல கருவிகள் ஒன்று சேர்ந்து இயங்கும்போது, எல்லாம் ஒரே சுருதியில் இருக்க வேண்டும் என்ற காரணத்தினால், குழலிலே அந்தச் சுருதியை முதலிலே கொடுத்து, அதற்குப்பின் மற்ற கருவிகளை அதனுடன் சேர்ந்து சுருதிகூட்டிக் கொள்வார்கள். இதுவே குழலுக்கு முதல் இடத்தைக் கொடுக்க வேண்டியதற்குக் காரணமாகும்.

யாழைப் பற்றிக் கூறியபோது பண்பற்றிய யாழ்' என்று கூறினார். அவ்வியாழைப் பற்றிய ஒரு விரிவான நூலைப் பார்க்க வேண்டும் என்றால் அது ஈழத்து அறிஞர் விபுலானந்த அடிகளின் யாழ்நூலாகும்.

இந்த யாழுக்கு என்ன மேன்மை என்றால், அஃது உலகத்திலேயே மிகத் தொன்மையான கருவிகளில் ஒன்றாகும். தமிழ்நாட்டின் நான்குவிதமான நிலங்கள் நானிலம் எனப்பட்டன. தொல்காப்பியம் கூறும் கருப்பொருளில் நான்கு நிலங்கட்கும் பாலை நிலத்திற்கும் சேர்த்து ஒவ்வொரு வகையான யாழ் இருந்தது என்று கூறப்பட்டுள்ளது. வரலாற்றாசிரியர்கள் இந்த அமைப்பைக் கிரேக்க நாட்டிலே ஐந்து பகுதிகளான Doria, Lidia, Phrygia, Aeolia, Ionia என்ற பேர் கொண்ட பகுதிகளிலே அதே பேர் கொண்ட யாழ்கள் இருந்ததை ஒப்புமையாகக் கூறுகிறார்கள்.

பண்டைத் தமிழர்கள் இங்கு நான்கு யாழ்களின் அடிப்படையில் நூற்றுமூன்று பண்கள் அமைத்தனர். அந்தப் பண்களின் அமைப்பும், அவற்றின் அடிப்படையில் பிறந்த திறன்களின் அமைப்புந்தான் பின்னர் கருநாடக சங்கீதத்தில் ஜனக ராகங்கள், ஜன்னிய ராகங்கள் என்ற அமைப்பிற்குக் காரணமாக இருந்தன. நம் இசைவாணர்கள் இந்த ஜனக ஜன்னியராக அமைப்பைப் போல் வேறு எங்கும் காண முடியாது என்று பெருமையாகச் சொல்வார்கள். ஆனால் இந்த அமைப்பிற்குக் காரணமாக அமைந்தது பண்ணும் திறமும் என்ற ஓர் அமைப்புத்தான். ஆதலின் இது யாழுக்கு ஏற்றமாய் அமைந்தது. அந்தக் கருவியின் அடிப்படையில்தான் பண்கள் அல்லது இராகங்கள் அமைக்கப்பட்டன என்பது அறியத்தக்கது.

இதுவரை கூறியது என்னவெனின் யாழும் குழலும் நம்முடைய தமிழிசைக்கு மிகவும் முக்கியமான கருவிகள் மட்டுமல்ல, அதன் முன்னேற்றத்திற்கு அடிப்படையாக அமைந்த கருவிகள் என்ற காரணத்தால்தான் வள்ளுவர் பெருமான் இரண்டு கருவிகளையும் எடுத்துக் கூறினார். இசையின் சிறப்புக்கு இன்றியமையாத யாழ் இன்று வழக்கிலிருந்து முற்றிலும் மறைந்துபட்டது. அவ்வாறிருக்க நமது இசையின் வரலாற்றைக் கூறவந்த எந்த நூலிலாவது இந்த 'யாழ்' என்ற கருவி ஏன் இந்த நாட்டைவிட்டு மறைந்தது? இசைக்குப் பெருமை தந்த பண்ணமைப்பு ஏன் இல்லாமல் போயிற்று? என்பதற்குத் தக்க காரணங்கள் கூறி, இக்கருவிக்குப் பதிலாக நம்நாட்டில் எந்தக் கருவிகளை ஏற்றுக் கொண்டிருக்கிறோம்? இந்தப் பண்ணமைப்புக்குப் பதிலாக ஜனக - ஜன்னிய இராகங்களின் அமைப்பை ஏன் ஏற்றுக்கொண்டுள்ளோம் எனக் கூறப்பட்டுள்ளதா என ஆய்வோமானால் ஒரு நூலில் கூட விளக்கத்தைக் காண முடியாது. அப்படி மக்களுக்கு விளக்கமளிக்காத நூல்கள் நமது இசையின் வரலாற்றை உண்மையாகவே கூறும் நூல்களாக நாம் எப்படி ஏற்றுக் கொள்ள முடியும்?

இந்த இசையின் வரலாறு மறக்கப்பட்டிருக்கிறது; -மறைக்கப் பட்டிருக்கிறது. உண்மை விளக்கம் எந்த நூலிலும் காண முடியாது. ஆதலின் நான் ஏற்றுக்கொண்ட முதற்கடமையாக இதுகாறும் தமிழிசை வரலாற்றைக் கூறிய நூல்கள் இந்த ஒரே காரணத்தினால் உண்மை வரலாற்றைக் கூறவில்லை என்று திட்டவட்டமாகக் கூறுவேன். அதை யாரும் மறுக்க முடியாது என்றும் நான் அறிவேன். இசையின் உண்மை வரலாறு கூறப்படவில்லை என்பதை உணர்ந்து, அதன்பிறகு அதைத்தேடி உங்களுக்கு நான் கூறுகிறேன் என்று சொன்னால் அதுவும் உண்மையாகாது. இந்த உண்மையான வரலாறு நான் தேடிச் செல்லாமலேயே என் மடியில் வந்து தானே வீழ்ந்தது' என்று கூறலாம்.

பல ஆண்டுகளுக்கு முன்பு ஆனந்தவிகடன் என்ற இதழில் தேவன் என்பவர் துப்பறியும் சாம்பு' என்ற கதையை எழுதினார். இச்சாம்பு குற்றவாளிகளைத் தேடி அலையமாட்டார்; தடயங்களைத் தேடிச் செல்லமாட்டார்; குற்றத்திற்குரிய தடயங்கள் தாமாகவே அவரிடம் வந்து சேரும். குற்றவாளிகளும் தாமாகவே அவரிடம் அகப்பட்டுக் கொள்வார்கள். அப்படி ஒரு நிபுணர் இருந்ததாகக் கதை சித்திரிக்கும். அதுபோல உண்மை வரலாற்றை நான் தேடிச் செல்லவில்லை. அது தானாகவே என்னை நாடி வந்தது. இசைத் தமிழின் உண்மை வரலாற்றைப் பொறுத்தவரை அதை உணர்த்தும் என் பங்கு, துப்பறியும் சாம்புவின் பங்கு போலத்தான். அஃது எவ்வாறு நிகழ்ந்தது என்று கூற விழைகின்றேன்.

சில ஆண்டுகட்கு முன்னர் மதுரையில் ஸ்ரீசத்குரு சங்கீத சமாஜத்தில் திரு.ஏ.கே.சி. நடராஜன் அவர்கட்கு 'மதுரகலா ப்ரவீண' என்ற பட்டத்தைக் கொடுத்துப் பாராட்டினோம். அந்த விழாவினை ஒட்டி, ஒரு கருத்தரங்கு நிகழ்ந்தது. அக்கருத்தரங்கின் பொருள், ``மேனாட்டு இசையும் கருநாடக இசையும் - ஓர் ஒப்பு நோக்கு'' என்பதுதான். இந்தக் கருத்தரங்கில் பயனுள்ள வகையில் பங்கு பெறலாம் என்று கருதினேன். காரணம் எனது கல்லூரிப் படிப்பிற்குப் பின்னால் பொறியியலில் செயல் அனுபவம் (PRACTICAL TRAINING) பெற வேண்டும் என்று இங்கிலாந்து சென்று அங்கு மூன்று ஆண்டு தங்க நேர்ந்தது. அந்த மூன்றாண்டுகளில் மேனாட்டிசையைப் பல முறை கேட்டு அந்த இசையைப் பற்றிப் பல நூல்களும் படித்திருந்தேன். அந்த வாய்ப்பினால் நம்முடைய இசையையும் மேனாட்டு இசையையும் ஒப்புநோக்கிச் சில உண்மைகளைக் கண்டறியலாம் என்று நம்பினேன். இந்தக் கருத்தரங்கில் இந்தப் பொருளை எடுத்துக் கொள்ளக் காரணம் திரு. ஏ.கே.சி.நடராஜன் வாசிப்பது நம்நாட்டுக் கருவி அன்று: அது கிளாரினெட் என்ற மேனாட்டு இசைக்கருவிகளில ஒன்று. அண்மைக் காலத்தில் பல இசைக்கருவிகள் மேனாட்டில் இருந்து வந்து அறிமுகமாகிப் பல இசைக் கலைஞர்கள் அந்தக் கருவிகளைக் கையாண்டு வருகிறார்கள்.

எடுத்துக்காட்டாக 'வயலின்' என்ற கருவி நம்நாட்டில் 150 அல்லது 200 ஆண்டுகட்கு முன்னர்தான் அறிமுகமானது. ஆனால் இன்று நிலை என்ன என்றால் வயலின் இல்லாமல் ஓர் இசை அரங்கைக் காணமுடியாது: கேட்க முடியாது. இதுபோன்ற பல கருவிகளை நமது கலைஞர்கள் கையாண்டு வருகிறார்கள். 1977 ஆம் ஆண்டு முதல், நான் மேனாட்டு இசைக்குரிய FLUTE என்ற கருவியை உபயோகித்து வருகிறேன் கருநாடக சங்கீதத்திற்கு நம்முடைய குழலைக் காட்டிலும இந்தக் கருவி

பல விதத்திலும் சாதகமாக அமைந்துள்ளது என்பது என் கொள்கை: என் எண்ணம். சில ஆண்டுகளாக ஓர் இளங்கலைஞர் 'மேண்டலின்' என்ற வாத்தியத்தை எடுத்துக்கொண்டு நாமெல்லாம் வியக்கும் வண்ணம் கையாண்டு வருகிறார்.

அதுவன்றி, Guitar, Saxaphone என்ற கருவிகளும் புழக்கத்தில் இருக்கின்றன. இவற்றை எல்லாம் மனத்திற்கொண்டு நானாக ஒரு வினாவை எழுப்பினேன். எல்லா மேனாட்டு இசைக்கருவிகளையும் நம் இசைக்குப் பயன்படுத்த முடியுமா? இந்த வினாவிற்கு எனக்குக் கிட்டிய விடை, இல்லை என்பதுதான். ஏன் அப்படிச் சொல்கிறேன் என்றால் மேனாட்டினர் முக்கியமாகக் கருதும் கருவி 'பியானோ' என்னும் கருவி. அந்தப் பியானோவைக் கருநாடக சங்கீதத்திற்கு நாம் உபயோகிக்கலாமா என்று கேட்டால் நிச்சயம் முடியாது என்றுதான் சொல்ல வேண்டும். இதற்கு முக்கிய காரணங்களை ஆராய வேண்டியதாயிற்று. பியானோவில் 12 ஸ்தானங்களில் கிடைக்கக்கூடிய சுரங்கள் முன்னாலே நிர்ணயிக்கப் பட்ட சுரங்கள்: அந்தச் சுரங்களில் சிறிதளவுகூட ஏற்றமோ இறக்கமோ நம்மால் காண முடியாது. ஆனால் வீணையில் தந்தியைச் சற்று அதிகமாக இழுத்து வாசித்தால் ஒரு சுரத்திற்கும் அடுத்த சுரத்திற்கும் நடுவிலே இருக்கிற பல சுரங்களை வாசிக்க முடியும். நம் நாட்டிலே இசையைப் பூரணமாகப் பாடுவதற்கு 12 ஸ்தானங்கள் போதா என்று உறுதியாகக் கூறலாம்.

தொன்று தொட்டு 22 சுருதிகள் அல்லது அலகுகள் இருப்பதாக ஏற்றுக்கொண்டுள்ளோம். எடுத்துக் காட்டாகச் சுத்த ரிஷபத்தை எடுத்துக் கொண்டால் இந்தப் பியானோவில் ஒரே ஒரு சுருதிதான் நமக்குக் கிடைக்கும். ஆனால் இந்தச் சுத்த ரிஷபம் நம் இசையில் தோடியிலும், சாவேரியிலும் கௌளையிலும், மாயாமாளவ கௌளையிலும் இன்னும் பல இராகங்களிலும் வெவ்வேறு நிலையில் இருக்கும். இந்த இசை நிலைகளை - அலகுகளை நாம் பியானோ என்ற கருவியில் காட்ட முடியாது. ஆனால் வீணையில் நன்றாகத் தெரியும்படி நாம் வாசிக்கலாம். புல்லாங்குழலிலும் காட்டலாம்.

இஃது ஒரு பெரும் வேற்றுமை. அதுவேயன்றி இன்னொரு வேற்றுமையும் உள்ளது. பியானோவில் அடுத்தடுத்து இரண்டு சுரங்களை வாசித்தால் ஒரு சுரத்தை விட்டு நேராக அடுத்த சுரத்திற்குத்தான் செல்ல முடியும். நடுவே ஒலி குன்றாமல் இடைவிடாது அடுத்த சுரத்திற்குச் செல்ல முடியாது. ஆனால் வீணையில் அவ்வாறு செய்யலாம். வயலின் கருவியிலும் இதுபோன்று செய்யலாம். வயலினில் 12 சுரங்கள் மட்டும்தான்

உண்டு என்று சொல்ல முடியாது. ஏனென்றால் வீணையைப் போன்று ஸ்தானங்களுக்காக மெட்டுகள் அமைக்கப்படவில்லை. ஆகையினாலே ஒரு மண்டிலத்தில் எத்தனை சுருதிகள் வேண்டுமானாலும் அக்கருவியில் வாசிக்கலாம். ஒரு சுரத்திலிருந்து அடுத்த சுரத்திற்கு ஒலியிலே இடையூறு இல்லாமல் (விட்டிசைக்காமல்) தொடர்ச்சியாக நாம் வாசிக்கலாம். இக்காரணங்களினால்தான் 150, 200 ஆண்டுகளாக அறிமுகமான இக்கருவி இன்று நம் இசையில் இன்றியமையாத கருவியாக அமைந்துவிட்டது. நமது இசை நூல்களிலும் சரி, மேனாட்டு இசை நூல்களிலும் சரி, கருவிகளை நரம்புக் கருவிகள், துளைக் கருவிகள், தோல் கருவிகள் என்றுதான் பகுத்திருக்கிறோம். வயலின், வீணை, பியானோ என்ற மூன்று கருவிகளும் நரம்புக் கருவிகள்தான். ஆயினும் வீணையிலும், வயலினிலும் நமது இசைக்கேற்றவாறு வாசிக்கும் வாய்ப்பு இந்தப் பியானோ என்னும் கருவியில் இல்லை. மூன்று கருவிகளும் நரம்புக் கருவிகளாக இருந்தாலும் அவற்றிடையே வேறு ஏதோ அடிப்படையான வேற்றுமை உள்ளது என்று நமக்குத் தெரிகிறது.

கருநாடக சங்கீதத்திற்குச் சிறப்பளிக்கும் கமகங்களை இந்தப் பியானோ என்ற கருவியில் வாசிக்க முடியாது. இந்தக் கமகங்களைப் பத்து விதமாகக் கூறுவார்கள். தீட்சிதரின் கிருதியில் மீனாட்சியை 'வீணாகான தசகமகக் கிரியே' என்று வருணிக்கிறார். 'வீணை வாத்தியத்தில் பத்து விதமான கமகங்களைத் தோற்றுவிக்கின்றவளே'' என்று பாடியுள்ளார். கருநாடக சங்கீதத்திற்கு உரித்தான இந்தக் கமகங்களை நாம் மேனாட்டுச் சங்கீதத்தில் கேட்பதில்லை. மற்ற இசை மரபுகளிலும் இருப்பதாகத் தெரியவில்லை. ஆதலின் இந்தப் பியானோ என்ற வாத்தியம் கருநாடக சங்கீதத்திற்கு உதவாது என்பது மட்டுமல்லாமல் சில கமகங்களை இந்த இசை மரபைத் தவிர மற்ற இசைமரபுகளில் நாம் காண முடியாது என்ற உண்மையும் புலனாகிறது என்று எடுத்துக் கூறியது கருத்தரங்கிற்கு ஒரு சிறப்பான செய்தியாக அமைந்தது.

மேனாட்டு இசைக்கும் தென்னாட்டிசைக்கும் உள்ள அடிப்படை வேறுபாட்டை இங்கே என்னால் காட்டமுடிந்தது. பியானோ மட்டுமின்றி ஹார்மோனியம் ஜலதரங்கம் போன்ற கருவிகளிலும் நமது தென்னாட்டு இசையை வாசிக்க முடியாது. வாசிக்க முடியாது என்றால் எந்தக் கருவியில் வேண்டுமானாலும் நம்முடைய இஷ்டத்திற்கு வாசிக்கலாமே ஒழிய, இந்தக் கருவிகளிலே தென்னக இசையை வாசித்தால் அது சிறப்பாக இருக்காது. வட இந்திய இசையிலும் கமகங்கள் இருப்பதாகக் கூறுகிறார்கள். சில வகை கமகங்கள் மட்டுமே இருக்கின்றன. ஆனால் ஹார்மோனியமானது வட இந்திய இசைக்கு மிகவும் உபயோகமான ஒரு

கருவியாகப் பயன்படுகிறது. அதை விரும்பி இசையரங்குகளில் வாசிக்கிறார்கள்.

ஆதலின் இங்கே வட இந்திய இசைக்கும் தென்னிந்திய இசைக்கும் ஒரு வேறுபாடு காணமுடிகிறது. நமக்கே உரித்தான கமகங்களை ஹார்மோனியத்திலும், பியானோவிலும் வாசிக்க முடியாததால் நாம் அக்கருவிகளை விரும்பி ஏற்றுக்கொள்ளவில்லை.

இக்கமகங்கள் வட இந்திய இசையில் அதிகம் இல்லை போலும்: ஆகையினால் ஹார்மோனியம் என்ற கருவியை அவர்கள் ஏற்றுக்கொண்டுள்ளனர். நாம் இசைக்கருவிகளைப் பாகுபடுத்தும்போது நரம்புக் கருவிகள், துளைக்கருவிகள், தோல் கருவிகள் என்றுதான் பாகுபடுத்துகிறோம்.

இப்போது நமக்குத் தோன்றுவது யாதெனில் நரம்புக் கருவிகளை மட்டும் எடுத்துக்கொண்டால் அவற்றில் சிலவற்றை நமது இசைக்குச் சிறப்பாகப் பயன்படுத்துகிறோம். சில கருவிகள் ஒவ்வாதனவாயுள்ளன. ஆதலின் நரம்புக் கருவிகளுக்குள்ளேயே ஒரு பாகுபாடு ஏற்படுத்த வேண்டியுள்ளது. மேற்கூறிய விஷயங்களை ஆராய்ந்தால் நாம் கருவிகளை, விட்டிசைக்கும் கருவிகள் என்றும் தொடர்ந்து இசைக்கும் கருவிகள் என்றும் பிரிக்கலாம்.

விட்டிசைக்கும் கருவிகளில் ஒவ்வொரு நரம்பிலும் ஒரு சுரந்தான் வாசிக்க முடியும். ஒரு சுரத்துக்கும் அடுத்த சுரத்துக்கும் தொடர்ச்சியான ஒலி இருக்காது. அதுவேயன்றி ஒரு மண்டிலத்தில் அந்தக் கருவியில் எத்தனை ஸ்தானங்கள் - நரம்புகள் (கட்டைகள்) இருக்கின்றனவோ அந்த அளவுதான் சுரங்களை வாசிக்க முடியும். தொடர்ந்து இசைக்கும் கருவிகளாகிய வீணை, வயலின், கோட்டு வாத்தியம் போன்றவற்றில் ஒரு மண்டிலத்தில் எத்தனை சுருதிகள் அல்லது சுரங்கள் வேண்டுமானாலும் நாம் வாசித்துக் காண்பிக்கலாம். அந்தச் சுரங்களில் ஒன்றிலிருந்து மற்றொரு சுரத்திற்குச் செல்லும்போது தொடர்ச்சியையும் காண்கிறோம்.

எனவே விட்டிசைக்கும் கருவிகள், தொடர்ந்து இசைக்கும் கருவிகள் என்று புதுப்பாகுபாடு ஒன்றினை நாம் கொள்ளலாம் என்று நினைக்கிறேன். ஏற்கனவே ஒருவிதப் பாகுபாடு இருக்கும்போது இப்புதிய பாகுபாடு அவசியம்தானா என்று கேட்கலாம். பியானோ, வீணை ஆகிய கருவிகளில் கட்டப்பட்டிருக்கும் நரம்புகளின் அதிர்வினால்தான் ஒலி எழுப்புகிறோம். இசை தெரியாதவர்கூட இரண்டும் நரம்புக் கருவிகள் என்று அறிவர். இரண்டு கருவிகளில் ஒன்று விட்டிசைக்கும் கருவி; மற்றொன்று தொடர்ந்து இசைக்கும் கருவி என்று இசை ஓரளவு

தெரிந்தவர்கள் தாம் சொல்ல முடியும். இப்பாகுபாடு நரம்புக் கருவிகளன்றி மற்ற கருவிகளுக்கும் பொருந்தும் என்று பின்னர்க் காட்டுகிறேன்

இப்பாகுபாட்டினால் எவ்வெக்கருவிகளை எவ்வெவ்விசை மரபுகளுக்கு ஏற்றவையாக நாம் கொள்ளலாம் என்றும் தெரிகிறது. ஆதலின் என் தாழ்மையான கருத்து, இத்தகைய பாகுபாடு மிகவும் அவசியம் என்பதே. இத்தகைய பாகுபாட்டினை நம்முடைய இசை நூல்களிலோ, மேனாட்டு இசை நூல்களிலோ பார்த்தது இல்லை. மேனாட்டு இசை நூல்களிலும் இசைக் கருவிகளை, String Instruments, Wind Instruments, Percussion Instruments என்றே குறித்துள்ளனர். இப்போது நாம் சொல்லும் ஒரு பாகுபாட்டை ஆங்கிலத்திலும் கூற வேண்டுமென்றால் இப்போது உலகிலே முன்னேறிக் கொண்டிருக்கும் எலெக்ட்ரானிக்ஸ் துறையிலே கூறப்படும் Digital Instruments, Analog Instruments என்ற பாகுபாட்டைக் கூறலாம். Digital Instrument விட்டிசைக்கும் கருவி, Analog Instrument தொடர்ந்திசைக்கும் கருவி.

இப்பாகுபாட்டை இசைத்துறையில் மேனாட்டினர் இதுவரை கொண்டுவரவில்லை. ஆனால் நாம் கூறிய விட்டிசைக்கும் கருவிகள், தொடர்ந்திசைக்கும் கருவிகள் அங்கு Digital, Analog Instruments என்று சொன்னால் அஃது ஏற்புடையதாயிருக்கும். அக்கருவிகளின் வேற்றுமையையும் எளிதில் புரிந்துகொள்வார்கள். இவ்வாறாக மேனாட்டிசைக்கும் தென்னக இசைக்கும் ஓர் அடிப்படை வேற்றுமையைக் கண்டதன்றி, இசைக் கருவிகளிலே இப்போது புதுமையான பாகுபாட்டைக் கொண்டுவர முடிந்ததே என்று நான் மனநிறைவு கொண்டிருக்கும் வேளையிலே ஒரு புதிய எண்ணம் மின்னல் வேகத்தில் தோன்றியது. எனக்குத் தெரிந்த இசைக் கருவிகள் அனைத்தையும் எடுத்துக் கொண்டு எவை விட்டிசைக்கும் கருவிகள் என்று பார்க்கும்போது நம்முடைய தமிழ்நாட்டின் பழைய யாழ் என்னும் கருவி விட்டிசைக்கும் கருவியாக உள்ளது. ஆகையால் கருநாடக இசைக்கு அந்தக் கருவி பயன்படாது என்றே நாம் கொள்ளவேண்டும். அந்த நேரத்தில் நம்முடைய தென்னக இசையின் வரலாற்றிலே புதிதாக ஓர் உண்மை புலனாயிற்று. அஃது என்னவென்றால் யாழ் என்னும் கருவி ஏதோ ஒரு காரணத்தினால்தான் இந்த நாட்டைவிட்டு மறையலாயிற்று. அது நமக்குத் தெரியாமல் மறையவில்லை. அது நமக்கு உதவாது என அறிந்து நாம் அந்தக் கருவியை வழக்கத்தில் இல்லாது செய்துவிட்டோம்.

நாம் என்னும்போது, பொதுவாகத் 'தமிழர்கள்' என்ற பொருளில் கூறுகிறேன். இந்த உண்மை புலப்பட்டவுடன் தென்னகத்து இசையின்

வரலாற்றில் நாம் இதுவரை தெரிந்துகொள்ளாத ஓர் உண்மையினைக் கண்டுபிடிக்க வெகுநேரம் ஆகவில்லை. யாரால்? எங்கு? எப்போது இந்த யாழ் கைவிடப்பட்டது என்று நூல்களை வைத்து ஆராயும்போது, பெரியபுராணத்தின் வாயிலாகத் திருஞானசம்பந்தர் யாழ்முரி என்ற பதிகத்தைப் பாடினார், அவருடன் யாழ் வாசித்த திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணரால் அந்தப் பதிகத்தை வாசிக்க முடியவில்லை என்ற வரலாற்றை நான் அறிந்தேன்.

அப்போது, இந்த யாழ் என்னும் கருவி எப்போது மறைந்தது? யாரால் மறைந்தது? ஏன் மறைந்தது? என்ற உண்மை எனக்குத் தெரியவந்தது. அந்த உண்மை ஓர் அடிப்படையான உண்மை. அதனை அறிந்தபோது எனக்கு எல்லையற்ற மகிழ்ச்சி. இம்மகிழ்ச்சிக்குக் காரணம் இசை நூல்களை நாம் படித்தால் அவை இரண்டுவிதமாக எழுதப்பட்டவை என்று அறியலாம். கருநாடக இசையின் வரலாறு என்று எழுதும்போது ஆசிரியர்கள் சாமவேதத்தின் அடிப்படையில்தான் இசை பிறந்தது என்று வலியுறுத்திப் பின்னர் நான்காம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த பரதரைக் கூறி, மதங்க முனிவரைக் கூறி, 13ஆம் நூற்றாண்டிலே வாழ்ந்த சாரங்க தேவரைக் கூறி அங்கிருந்து கருநாடகம், ஆந்திரம் வழியாகப் புரந்தர தாசரையும், இராம அமாத்தியரையும் கூறி வேங்கடமகியையும் கூறி நேராகத் தியாகராசர், தீட்சிதர், சாமாசாஸ்திரிகள் என்று கூறிவருகிறார்கள். சிலப்பதிகாரத்தைப் பற்றியோ தேவாரத்தைப் பற்றியோ அவர்கள் கூறுவதில்லை. தமிழிசை வரலாறு படிக்கலாம் என்று அதற்குரிய நூல்களை நாம் பார்த்தால் அவர்கள் தொல்காப்பியத்தில் தொடங்கிச் சங்க நூல்களையும், சிலப்பதிகாரத்தையும் கூறித் தேவாரங்கள், திருவாய் மொழிகளைக் கூறி அங்கிருந்து அருணகிரிநாதரையும், மாரிமுத்தா பிள்ளையையும், அருணாசலக்கவிராயரையும், முத்துத் தாண்டவரையும் கூறி அங்கிருந்து தியாகராசர், தீட்சிதர், சியாமா சாஸ்திரிகள் முதலியோர் பற்றியும் கூறுகிறார்கள்.

கருநாடக இசையின் அடிப்படையில் எழுந்த நூல்களைப் பார்த்தோ தமிழ்இசையின் அடிப்படையில் மட்டும் எழுந்த நூல்களைப் பார்த்தோ நான் மனநிறைவு கொள்ள முடியவில்லை. கருநாடக இசையைப் பற்றி எழுதியவர்களை நம்ப வேண்டுமாயின் இந்த இசைமரபு எங்கோ வடநாட்டில் பிறந்து வளர்ந்து, பல தேசங்கள் வழியாகத் திடீரென்று நமது நாட்டிற்கு வந்து குதித்து விட்டதைப்போல ஒரு தோற்றத்தை நமக்கு அளிக்கிறார்கள். அது நமக்குச் சற்றும் ஏற்றதாகத் தோன்றவில்லை.

தமிழிசையைப் பற்றி எழுதுகிறவர்கள் ஏதோ ஓர் அசைக்க முடியாத

நம்பிக்கையில் கருநாடக இசை, தமிழ் இசை என்று கூறுகிறார்களே ஒழிய, அதற்குரிய காரணங்களை அவர்கள் எடுத்துரைக்கத் தவறியது மட்டு மன்றிக் கருநாடக இசையை ஒரு சந்தேகக் கண்ணுடனே பார்க்கிறார்கள் என்று கூறினால் அது மிகையாகாது.

இந்த மரபு நம்முடைய பண்டைய இசைமரபன்று என்று அவர்கள் கூறாமல் கூறுகிறார்கள்; எழுதாமல் நம்புகிறார்கள். என்னைப் பொறுத்தவரையில் என் இளமைப்பருவத்திலிருந்தே கருநாடக இசையை விரும்பிக் கற்று, ஓரளவு அதில் தேர்ச்சியுடையவனாக உள்ளேன். அதே நேரத்தில் நம்முடைய இசை, நம் மண்ணில்தான் பிறந்தது, வேறு மண்ணில் பிறந்து இங்கு வரவில்லை என்று அசைக்க முடியாத நம்பிக்கையும் எனக்கு எப்போதுமே இருந்துள்ளது.

எந்தக்கணத்தில் திருஞானசம்பந்தர் யாழ்முரிபாடி, யாழ் இந்த மண்ணைவிட்டு மறைவதற்குக் காரணமாயிருந்தார் என்று தெரிந்து கொண்டேனோ, அந்தக்கணத்தில் இருந்து ஆயிரமாயிரம் ஆண்டுகளாகத் தமிழிசையாக வளர்ந்துவந்த மரபுதான் இன்று கருநாடக இசையாக விளங்குகிறது என்ற உண்மை என்னுடைய மனத்தில் வேரூன்றிவிட்டது.

அவ்வகையில் இவ்வுண்மை எனக்கு ஓர் எல்லையற்ற இன்பத்தைத் தருவதாக இருந்தது. தமிழனுடைய கொள்கையே ''யான் பெற்ற இன்பம் பெறுகஇவ் வையகம்'' என்பதுதானே? ஆதலின் இந்த உண்மையை மற்றவர்க்கும் கூறி இன்புறவேண்டும் என்பதால் இந்த நூலை எழுத முடிவு செய்தேன்.

இந்த நூலை நான் எழுதுவதற்கு முன், சென்னை மியூசிக் அகாதமி என்று அழைக்கப்படும் வித்வத்சபையினர், திருமதி செல்லம்மா நடராசனவர்கள் ஏற்படுத்திய அறக்கட்டளையின்கீழ் என்னை இசையைப்பற்றி ஒரு கட்டுரை வழங்குமாறு அழைத்தனர். அவர்கள் கொடுத்த தலைப்பு "Contribution of Tamil to Karnatic Music" என்பது. அஃதாவது ''கருநாடக இசை வளர்ச்சியில் தமிழின் பங்கு'' என்ற தலைப்பாகும். நானும் மேற்கூறிய செய்திகளைத் தொகுத்து எழுதினேன். எழுதி முடித்த பிறகுதான் அவர்கள் கொடுத்த தலைப்பு அதற்குப் பொருந்தாது என்று அறிந்தேன்.

கருநாடக இசை என்பது வேறு, தமிழ் இசை என்பது வேறு, தமிழ் அந்த இசைமரபில் ஒருபங்கு எடுத்துக் கொண்டது என்பதை இக்கட்டுரை ஏற்றுக்கொள்ளவில்லை. தமிழிசைதான் கருநாடக இசையாகப்

பரிணமித்தது என்பது கட்டுரையின் முடிவாக இருந்தது. ஆதலின் மீண்டும் அவர்களுக்கு எழுதினேன்; நான் எழுதிய கட்டுரைக்கு நீங்கள் கொடுத்த தலைப்புப் பொருந்தவில்லை; ஆகையினால் அதை "New Light on the Musical History of Tamil Nadu" என்று மாற்றியமைக்கலாம் என்று கேட்டுக் கொண்டேன்.

இந்த வேண்டுகோளுடன் கட்டுரையின் படி (நகல்) ஒன்றையும் அவர்களுக்கு அனுப்பி வைத்தேன். அவர்களும் என்னுடைய உணர்வு களையும் எண்ணத்தையும் உணர்ந்து இந்தப் புதுத்தலைப்பை ஏற்றுக் கொண்டார்கள். இந்தத் தலைப்பைத் 'தென்னக இசையிலே ஒரு புதிய பார்வை' என்று கொள்ளலாம். இதே தலைப்பை மாற்றித்தான் ''இசைத் தமிழின் உண்மை வரலாறு'' என்று இந்நூலில் நான் அளிக்கிறேன்.

அக்கட்டுரையில் திருஞானசம்பந்தர், என்று 'யாழ்முரி' பாடிக் கமகத்திற்கு ஓர் ஏற்றத்தைக் கொடுத்தாரோ அந்த நாளிலேயே அவர் கருநாடக சங்கீதத்திற்கு வித்திட்டார். கருநாடக இசை மரபுக்கு அவர்தாம் தந்தை - காரணகருத்தா என்று ஒப்புக்கொள்ள வேண்டும். கருநாடக இசைக்குப் புரந்தரதாசர்தாம் பிதாகமர் என்று பலர் கூறிவருவது வரலாற்றடிப்படையில் ஏற்கத்தக்க வாதமாக அமையவில்லை. புரந்தரதாசர் 15-ஆம் நூற்றாண்டில்தான் பிறந்தார். திருஞானசம்பந்தர் கருநாடக இசைமரபைத் தோற்றுவித்தது கி.பி. 7ஆம் நூற்றாண்டாகும்.

இந்தக் கருத்தைப் பெருமையாக ஏற்றுக் கொள்ள விரும்பும் அரங்கங் களில் நான் எடுத்து உரைக்கவில்லை. சங்கீத வித்வத்சபை அரங்கிலே எடுத்துக் கூறியிருக்கிறேன். அதற்கு இதுநாள்வரை யாரும் எவ்வித மாற்றுக் கருத்தும் கூறவில்லை. கருநாடக சங்கீதத்தில் மிகவும் ஈடுபாடு கொண்ட திரு.கே.எஸ். வெங்கட்ராமன் என்ற முன்னாள் உயர்நீதிமன்ற நடுவர் என்னிடம் தனிப்பட்ட முறையில் கட்டுரையைப் பாராட்டிப் ``புரந்தரதாசர்தாம் கருநாடக இசைக்குப் பிதாமகர் என்று சொல்லிக் கொண்டிருந்தார்கள்; ஆனால் நீங்களோ கி.பி. 7-ஆம் நூற்றாண்டிற்கே கருநாடக இசையைக் கொண்டு சென்று அதன் தொன்மையைக் காட்டிவிட்டீர்கள்'' என்றார்.

பண்டைத் தமிழிசையின் தொடர்ச்சிதான் யாழ்முரி பாடினது என்றும், அந்தத் தமிழிசையில் பெரும் புரட்சி ஏற்பட்டு அந்த இசைதான் கருநாடக இசை என்று வழங்கி வருகிறது என்பதுதான் என் கருத்து. அதனை வலியுறுத்தும் பொருட்டு இந்த நூலை இப்போது அளிக்கிறேன். வள்ளிக்கிழங்குச் செடிகளின் ஊடே வள்ளியம்மையைக் கண்டு எடுத்தபோது அம்மையைத் தந்தையாக வளர்த்த வேட்டுவர்குலத்

தலைவன் கூற்றாக ஒரு கவிஞர் பாடியுள்ளார் : ''திருவுளச் செயலாலே கிடையாத பொருள் இங்கே தேடாமல் கிடைத்தது! கிடைத்தது வேறெங்கே?'' என்பதுதான் அப்பாட்டு. அதுபோன்று திருவுளச் செயலாலே தேடாமல் கிட்டிய உண்மை, இசைத்தமிழின் உண்மை வரலாறு இதுதான். ஏனெனில் நான் தேடிச் சென்றது மேனாட்டு இசைக்கும் தென்னக இசைக்கும் உள்ள வேறுபாடுகளைத்தான். அந்த வேறுபாட்டுடன் இந்த ஓர் உண்மையும் எனக்குத் தேடாமல் கிடைத்தது என்று சொல்லித்தான் ஆகவேண்டும். மிகமிகச் சுருக்கமாகச் சொல்ல வேண்டுமென்றால் இந்த முன்னுரையில் இசைத்தமிழின் உண்மை வரலாறு இதுவரை கூறப்படவில்லை என்று நிலைநாட்டியதோடு இதுதான் அதன் உண்மை வரலாறு என்பதையும் கூறிவிட்டேன். இராமாயணத்தை இரண்டே வரியில் சொல்லிவிடலாம் என்று சொல்லி அதனையும் செய்து காட்டிவிட்டார் ஒருவர், எனக் கேள்விப்பட்டுள்ளேன். திருமதி டி.கே. பட்டம்மாள் அவர்கள் ஓர் இசைத்தட்டில் ''எனக்குன் இருபதம் நினைக்க வரம் அருள்வாய் ஸ்ரீராமா'' என்ற ராமநாடகக் கீர்த்தனையைப் பாடியுள்ளார். அக்கீர்த்தனையில் இராமாயணமே அடங்கிவிட்டது என்று சொல்லலாம். சிறந்த இசைவாணரான சுவாதித் திருநாள் மகாராஜா 'பாவயாமி ரகுராமம்' என்ற ஒரு இராகமாலிகைக் கிருதியில் இதனைச் சாதித்திருக்கிறார். இம்முன்னுரையோடு இந்த நூலை நிறுத்திவிடுவேனேயானால் இந்தக் கிருதிகளைக் கேட்டுவிட்டு இராமாயணத்தைப் படிக்காத ஒரு நிலைதான் ஏற்படும். இந்த நூல் எழுதுவதற்காக ஆராய்ந்து தெரிந்து கொண்ட பல உண்மைகளைக் கூறித்தான் ஆக வேண்டும்.

அப்போதுதான் ஐயத்திற்கிடமின்றிக் கருநாடக இசை என்பது தமிழிசைதான் என்று திட்டவட்டமாக நிலைநாட்ட முடியும். பல கோணங்களில் இருந்து பொதுவாக இசையையும் குறிப்பாகத் தமிழிசையையும் பார்த்து இன்னின்ன காரணங்களினால் தமிழிசைதான் கருநாடக இசை என்று சொல்லமுடியும் என்பதை இந்த நூலில் கூற விழைகின்றேன். அப்படிக் கூறும்போது பல சிறந்த இசை வல்லார் கூற்றை மறுக்க வேண்டிய ஒரு நிலை ஏற்படுகிறது.

உண்மை வரலாற்றை இன்று நிலை நாட்டுவதற்காக எந்தெந்த இடங்களில் அவர்களுடைய கூற்றை மறுப்பது என்பது தவிர்க்க முடியாததாக இருக்கின்றதோ அங்கெல்லாம் அவர்களுடைய கூற்றை மறுத்திருக்கின்றேன். தனிப்பட்ட முறையில் அவர்கள்மேல் நல்ல மதிப்பை நான் வைத்திருக்கின்றேன். எல்லோருமாகச் சேர்ந்து ஒரு நல்ல காரியத்தைச் செய்ய முற்படுகின்றோம். நமது இசையைப் பற்றி

மக்களுக்குத் தெரிவிக்க வேண்டுமென எழுதுகின்றோம். அதில் மாறுபட்ட கருத்துகளுக்கு இடமுண்டு. அந்த இடங்கள் வரும்போது எது சரியான கருத்து என்பதைச் சீர்தூக்கி ஏற்றுக் கொள்வது மக்களின் பொறுப்பு என்று நான் நினைக்கின்றேன்.

சங்கீதம் பயிலும் மாணவர்களுக்கு நல்ல பாடநூல் வேண்டுமென்றால் பேராசிரியர் திரு சாம்பமூர்த்தி அவர்கள் எழுதிய "South Indian Music" என்ற நூலையாவது திரு. வி.டி. செல்லத்துரை அவர்கள் எழுதிய 'தென்னக இசையியல்' என்ற நூலையாவது படிக்கலாம். இவ்விரண்டு நூல்களும் மாணவர்களுக்காக எழுதப்பட்டவை. அவர்களுக்கு மிகவும் பயன்தரக்கூடிய நூல்கள். என்னுடைய நூல் மாணவர்களுக்குப் பாடநூல் அன்று.

திரு வி.டி. செல்லத்துரை கருநாடக இசைக்குத் 'தென்னக இசையியல்' என்று பெயர் குறிப்பிட்டுள்ளார். கருநாடக இசை என்பதைவிடத் தென்னக இசை என்று கூறுவது மிகவும் பொருத்தமானதே. பேராசிரியர் சாம்பமூர்த்தியும் South Indian Music என்றே குறிப்பிடுகிறார். இம்முன்னுரைக்கும் முன்னரே இவ்வாய்விற்காக நான் பார்த்த நூல்களை அட்டவணையிட்டு உள்ளேன்.

கருநாடக இசை என்ற அடிப்படையில் எழுதப்பட்ட நூல்களுக்கும், தமிழிசை என்ற அடிப்படையில் எழுதப்பட்ட நூல்களுக்கும் உள்ள வேற்றுமைகளை ஏற்கனவே கூறியுள்ளேன். ஆனால் இந்த அனுபவத்திற்கு விதிவிலக்காக ஒரே ஒரு நூலை மட்டும் குறிப்பாக எடுத்துக் கொள்ள விழைகின்றேன். மதுரையில் சத்குரு சங்கீத சமாஜத்தின் இசைக் கல்லூரியில் முதல்வராயிருந்து அண்மையில் காலஞ்சென்ற திருமதி பிரேமலதா அவர்கள் தம்முடைய முனைவர் பட்டத்திற்காகச் சிறந்த ஓர் ஆய்வு நூலைப் படைத்திருக்கிறார். அந்த நூலுக்குப் பெயர் "MUSIC THROUGH THE AGES" என்பதாகும். அதனை வெளியிட்டு இருப்பவர்கள் சந்திரப்பிரகாஷ், டில்லி என்ற நிறுவனம். அந்நூலில் அவர் வடமொழி இலக்கியத்திலே இசை நுணுக்கங்கள், தமிழ் இலக்கியத்திலே இசை நுணுக்கங்கள், தெலுங்கு மொழியிலே இசை நுணுக்கங்கள் எனத் தனித்தனியாக விருப்பு வெறுப்பின்றி எழுதியிருக் கிறார். பக்கங்களை வைத்து நாம் இசையைப் பற்றி அளவிட முடியாது என்றாலும் அதில் எவ்வளவு உண்மைகள் இருக்கின்றன என்பவற்றைத் தெரிந்து கொள்வதற்கு, அவர் ஒவ்வொரு தலைப்பிலும் எத்தனை பக்கங்கள் எழுதியுள்ளார் என்பதைக் கூற விரும்புகின்றேன். வடமொழி இலக்கியத்தின் இசையியலிலே 77 பக்கங்களும், தமிழ்மொழி

இலக்கியத்தின் இசை இயலிலே 120 பக்கங்களும், தெலுங்குமொழி இலக்கியத்தின் இசை இயலிலே 23 பக்கங்களும் எழுதியுள்ளார். குறிப்பாக, தெலுங்கு இசை இலக்கியத்தைப் பற்றி எழுதும்பொழுது கி.பி 15, 16ஆம் நூற்றாண்டிலேதான் தொடங்கி எழுதுகிறார். வடமொழியில் சாமகானத்தில் இருந்து தொடங்கியிருக்கிறார். தமிழ்மொழியில் தொல்காப்பியம் முதல் எழுதியிருக்கிறார்.

என்னுடைய கருத்து என்னவென்றால் கருநாடக இசைக்குத் திருஞானசம்பந்தர் செய்திருக்கும் தொண்டினை ஆபிரகாம் பண்டிதர், விபுலானந்த அடிகள், Dr. எஸ். ராமநாதன் போன்றவர்களைக் காட்டிலும் திருமதி பிரேமலதா அதிகமாக உணர்ந்து எழுதியிருக்கிறார் என்பதே. ஆனால் கூறிய விவரங்களிலிருந்து ஓர் அழுத்தமான முடிவை அவர் எடுக்க முடியாமல் விவரங்களை மட்டும் கூறியிருக்கிறார். அந்நூலில் நான் கூறப்போகும் கருத்துகளுக்கு நல்ல சான்றுகள் கிட்டியுள்ளன. இங்கு இதற்கு ஒரு சிறு உதாரணத்தைக் காட்டுகிறேன். Dr. பிரேமலதா தம் நூலில் (பக்கம் 209) ''The biography of Thirugnana Sambandar marks an important_stage in the development of the concept of gamaka and Incidentally of the fretted veena" என்று எழுதியிருக்கிறார். அஃதாவது : ''திருஞானசம்பந்தர் புராணம், 'கமகம்' என்ற தத்துவத்திற்கு ஒரு முக்கிய அடிப்படையாக அமைகிறது. அதே நேரத்தில் மெட்டுகள் அமைத்த வீணையின் பரிணாம வளர்ச்சிக்கும் காரணமாகிறது'' என்கிறார். திரு R.ரங்கராமானுஜ ஐயங்கார் எழுதிய (History of South Indian (Carnatic) Music) என்ற நூலும் எனக்கு மிகவும் உதவியாயிருந்தது.

இக்கருத்துகளை மையமாகக் கொண்டு நான் கூற வேண்டியவற்றை நல்லமுறையில் சாதிக்கலாம் என்று நினைக்கிறேன். நான் படித்த மற்ற நூல்களின் அட்டவணையை இங்குத் தருகிறேன். ஆரம்பத்திலேயே இவ்வட்டவணையைத் தருவதற்குக் காரணம், ஒரு மேடையிலே தமிழிசையைப் பற்றி என்னுடைய கருத்துகளைக் கூற அழைத்துப் பதினைந்து மணித்துளி அவகாசம் தந்தார்கள். நான் பேசிய பிறகு தலைமை தாங்கிய அறிஞர் இவர் யாழ்நூலைப் படித்திருக்கிறாரா என்று தெரியவில்லை என்று கூறினார்.

அவ்வினாவிற்குப் பதில் அளிக்க அவகாசம் கொடுக்கவில்லை. யாழ்நூலைப் படிக்காமல் பண்டையத் தமிழிசை பற்றிப் பேச முடியுமா? என்று எனக்கு வியப்பாக இருந்தது. அதனாலேயே இங்கு நான் கூறி இருக்கிற கருத்துகட்கு ஆதாரமாக இருந்த பல நூல்களையும் முன்னதாகவே கூற முற்பட்டேன்.

முத்தமிழின் தொன்மை

"தொன்று நிகழ்ந்த தனைத்தும் உணர்ந்திடு சூழ்கலை
வாணர்களு மிவ
ளென்று பிறந்தவ ளென்றுண ராத இயல்பின ளாமெங்கள்
தாய்
யாரும் வகுத்தற் கரிய பிராயத்தளாயினுமே யெங்கள் தாய்
இந்தப்
பாருளென் னாளுமோர் கன்னிகை யென்னப் பயின்றிடுவா
ளெங்கள் தாய்"

என்னும் பாரதியின் இப்பாட்டு, பாரதத்தாயைப் பற்றி எழுதியது. ஆனால் இது தமிழ்த்தாய்க்கும் பொருந்தும்.

பொதுவாக இந்தியாவின் வரலாறும் குறிப்பாகத் தமிழ்நாட்டின் வரலாறும் சரியாக எழுதப்படவில்லை. உலக வரலாற்று நூல்களில் இந்திய வரலாறு புறக்கணிக்கப்பட்டிருத்தல் கூடும். இந்திய வரலாற்று நூல்களில் தமிழ் நாட்டின் வரலாறு புறக்கணிக்கப்பட்டிருக்கலாம்.

இந்திய நாட்டின் வரலாற்று எல்லைக்கு முன்னிருந்தே தமிழர் இந்த நாட்டில் பீடுடன் வாழ்ந்திருக்கிறார்கள். இந்திய வரலாற்றுக்கும் முற்பட்ட (Mohenjodaro) முகஞ்சேதாரோ, (Harappa) அரப்பா போன்ற இடங்களில் தொல்பொருள் ஆராய்ச்சியாளர்கள் தமிழன் நாகரிகம் மிளிர்வதைக் கண்டிருக்கிறார்கள். தமிழரின் சீரான - செறிவான வாழ்விற்கு அவை அழியாச் சின்னங்களாய் அமைந்துள்ளன. தமிழக வரலாறு சரியாக எழுதப்படாததால் தமிழரின் வளர்ச்சியைத் திட்டவட்டமாக ஆண்டுக்கணக்கில் நாம் அறியமுடியவில்லை. ஆர்வமிகுதியால் நம்மவர் நம்முடைய நூல்களின் தொன்மையை அதிகப்படுத்தியும், மற்றவர்கள் காழ்ப்புணர்ச்சியால் அவற்றின் தொன்மையைக் குறைத்தும் எழுதியுள்ளார்கள். நல்ல ஆதாரங்களுடன் உள்ளதை உள்ளவாறு எழுதியவர் மிகச் சிலரே. இருந்தபோதிலும் இந்நாட்டின் தொன்மையான மொழி தமிழ்தான் என்று எல்லோராலும் உணரப்படுகிறது; ஒத்துக் கொள்ளப்படுகிறது.

கடல்கோளால் முதலிரண்டு தமிழ்ச் சங்கங்களும் அவற்றுக்குரிய நூல்களும் மறைந்தன. அழிந்துபோன நூல்களில் முத்தமிழ் இலக்கண நூலாகிய அகத்தியம் ஒன்றாகக் கருதப்படுகிறது. சங்கம் என்ற அமைப்புக்கு ஓர் உதாரணம் கூற வேண்டுமானால் பிரெஞ்சுநாட்டின் Academy Francaiseஐத்தான் கூற வேண்டும். Academy என்பது சான்றோர்கள், ஆன்றோர்கள், அறிஞர்கள் அங்கம் வகித்த ஒரு குழு. அந்த நாட்டில் எழுதப்பட்ட எந்தச் சிறு நூலானாலும் சரி, பெருநூலானாலும் சரி, அதனை அந்தக்குழு ஆராய்ந்து ஏற்றுக் கொண்டால்தான் மக்களால் தரமான நூலாக ஏற்றுக் கொள்ளப்படும். அக்காலத்தில் ஆங்கிலேயர், ஜெர்மானியர் முதலியோரும் தத்தம் படைப்புகளைப் பிரெஞ்சுநாட்டு அகாடமிக்கு அனுப்புவார்கள். அகாடமியினர் ஏற்றுக் கொண்டால்தான் அவை மற்ற நாட்டினராலும் ஏற்றுக் கொள்ளப்படும். இப்படியொரு முறையை மூன்று சங்கங்கள் மூலமாக - முன்னோடிகளாக இவ்வுலகிற்கே தமிழர்கள்தான் அளித்தனர்.

இக்காலத்திலே இங்கிலாந்தில் ROYAL SOCIETY என்ற குழுவும் ஏனைய நாடுகளில் இவைபோன்ற அமைப்புகளும் தோன்றிவிட்டன. உதாரணமாகச் சுவீடன் நாட்டில் இது போன்ற ஒரு குழுதான் ஆண்டுதோறும் உலகந்தழுவிய அளவில் - பல துறைகளில்

தக்கவர்களுக்கு NOBEL பரிசு ஒன்றை அளித்து வருகிறது. அவ்வனைத்து அமைப்புகளுக்கும் முன்னோடியாக விளங்கியது தமிழ்ச் சங்கந்தான்.

மூன்று சங்கங்களும் இந்த நாட்டிலே கிறிஸ்துவுக்கு முன்னர் ஏறத்தாழ 5000 ஆண்டுகளாக வளர்ந்து வந்துள்ளன. இக்காலத்தில் எழுதப்பட்ட நூல்களைத்தாம் நாம் சங்க நூல்களென்று வழங்கி வருகின்றோம்.

தமிழ்நாட்டிற்கு ஏற்றம் அளித்தது முத்தமிழ் என்ற ஒரு அமைப்புத்தான். முதற் சங்கத்து நூலாக அகத்தியம் கருதப்படுகிறது. ஆனால் நமக்குக் கிடைத்தது அகத்தியரின் மாணாக்கராகக் கருதப்படும் தொல்காப்பியர் இயற்றிய தொல்காப்பியம் எனும் இயற்றமிழ் நூல்தான். தொல்காப்பியர் தமது நூலை முத்தமிழ்நூல் என்று சொல்லவில்லை. அதை இலக்கண நூலாக இயலுக்கு மட்டுந்தான் அமைத்தார். ஆனால் முத்தமிழ் என்ற பெயருக்கேற்ப அஃது ஏனைய இசை, கூத்து முதலியவற்றைப் பற்றியும் ஆங்காங்கே குறிப்பிடுகின்றது. ஆரம்ப காலத்திலேயே மொழியை இயல், இசை, கூத்து என்ற மூன்றிற்கும் பொருந்துமாறே தமிழர்கள் வளர்த்திருக்கின்றனர். வேறு எந்த மொழியிலும் இதுபோல் காணமுடியாது. மொழிக்குப் பயன் என்னவென்றால் தனி மனிதன், தான் நினைத்ததை மற்றவர்க்கு உணர்த்தவேண்டும்: மற்றவர் கூறவந்ததைத் தான் உணரவேண்டும் என்பதுதான். மக்கள் ஒருவரோடொருவர் பலகாலமாகப் பேசிய பிறகுதான் கருத்து வளர்ச்சி ஏற்பட்டிருக்க முடியும்.

ஆனால் தமிழின் வளர்ச்சியைக் காணும்போது எனக்கு என்றும் வியப்பாகவே உள்ளது. தமிழின் அரிச்சுவடியிலேயே எழுத்துக்களை உயிரெழுத்தென்றும், மெய்யெழுத்தென்றும் உயிர்மெய்யெழுத்தென்றும் பகுத்திருக்கின்றனர். மனிதனின் உடல் வேறு உயிர் வேறு. அவ்விரண்டும் சேர்ந்தால்தான் மனிதன் மனிதனாக இயங்க முடியும் என்ற கருத்தைத் தமிழன் அவனுடைய அரிச்சுவடியிலேயே காண்பித்துவிட்டான்.

உயிர் எழுத்துகளும், மெய்யெழுத்துகளும் ஒன்றாகப் பயின்று சொற்கள் பிறந்து, பொருளுண்டாகி மொழி வளர்ந்திருக்கிறது. சங்கங்கள் கி.மு. 5000 ஆண்டுகளுக்கு மேலாக வளர்ந்து வந்துள்ளன என்று பார்த்தோம். ஆனால் சங்கம் என்ற ஒரு அமைப்புத் தோன்றத் தமிழ்மொழி அதற்கு முன்னர் 5000 ஆண்டுகளாவது வளர்ந்திருக்க வேண்டு மன்றோ?

தொல்காப்பியம், முத்தமிழ்நூல் இல்லையென்றாலும் அந்நூலில்

கண்டிருக்கும் சில உண்மைகளைப் பார்த்தால் இயலோடு இசையும் ஒன்றாக வளர்க்கப்பட்டிருப்பதைக் காணலாம்.

அண்மையில் மாயூரம் செஞ்சொற்கொண்டல் முனைவர் சிங்காரவேலனார் தொல்காப்பியத்தை எளிய உரையோடு பதிப்பித்திருக் கிறார். அந்நூலின் முன்னுரையில் Dr. ஜெயராமன் என்ற அறிஞர் தொல்காப்பியத்தின் காலம் கி.மு.நாலாம் நூற்றாண்டாகக் கருதலாம் என்று ஆதாரங்களோடு நிலைநாட்டியுள்ளார். அத்தொன்மையான நூல் அதற்கும் பழைமையான நூல்களைத் தழுவி எழுதப்பட்டது என்பதற்குப் பல சான்றுகள் காட்டியிருக்கிறார். அதற்கு முன்னர் பல நூல்கள் இருந்தன என்பதற்குச் சான்றாக அந்நூலில் பின்வரும் மேற்கோள்களைக் காட்டியுள்ளார்.

"நுண்ணிதின் உணர்ந்தோர் கண்டவாறே" (7)

"செவ்வி தென்ப சிறந்திசி னோரே" (295)

"புகரின்று என்மனார் புலமை யோரே" (116)

"ஆயிரண் டென்ப அறிந்திசி னோரே" (158)

"புலன்நன் குணர்ந்த புலமை யோரே" (14)

"இயல்பென மொழிப இயல்புணர்ந் தோரே" (4)

"யாப்பென மொழிப யாப்பறி புலவர்" (380)

"நூல்நவில் புலவர் நுவன்றறைந் தனரே" (457)

"நேரிதின் உணர்ந்தோர் நெறிப்படுத் தினரே" (371)

"நூலென மொழிப நுணங்குமொழிப் புலவர்" (614)

இம்மேற்கோள்களைத் தொல்காப்பியம் அதனைக் காட்டிலும் பல பழமையான நூல்களைத் தழுவியெழுதப்பட்டது என்பதற்கு அகச்சான்றுகளாகக் கொள்ளலாம்.

தொல்காப்பியத்தில் கூறியிருக்கும் செய்திகளை ஆராய்ந்தால் இயற்றமிழும் இசைத் தமிழும் எவ்வாறு ஒன்றாக வளர்க்கப்பட்டன என்பதை யறியலாம். நூலின் முதல் அதிகாரமான எழுத்ததிகாரத்தில் 12 உயிரெழுத்துகளையும், 18 மெய்யெழுத்துகளையும் சார்பெழுத்துகளையும் ஆசிரியர் கூறியுள்ளார். அடுத்ததாக இந்த எழுத்துகளுக்கு மாத்திரை அளவுகள் குறிக்கப்பட்டுள்ளன. இஃது இசையின் பொருட்டே; ஆங்கிலம் போன்ற மொழிகளிலே எழுத்துகளுக்கு மாத்திரை அளவு கொடுப்ப

தில்லை. இசையில் மாத்திரை அளவுகள் தாளத்தைக் கணக்கிடப் பயன்படுகின்றன. மாத்திரைகள் நீட்டலும் குறுக்கலும் உடையன என்று சொல்லப்படுகிறது.

ஒரு மாத்திரையின் அளவு கண்ணிமைப் பொழுதும் கைந்நொடிப்பொழுதும் என்று நமது உடல் உறுப்புகளின் இயக்கத்தினால் அளக்கப்பட்டுள்ளது.

"கண் இமை நொடி என அவ்வே மாத்திரை
நுண்ணிதின் உணர்ந்தோர் கண்ட ஆறே"
(எழுத்தியல் மாத்திரை 7)

"மெய்யொடு இயையினும், உயிர்இயல் திரியா"

"மெய்யின் அளவே அரை"

"அரையளவு குறுகல் மகரம் உடைத்தே
இசையுடன் அருகும் தெரியுங் காலே"

"அளபிறந்து உயிர்த்தலும் ஒற்றிசை நீடலும்
உள வென மொழிப."

"இசையொடு சிவணிய
நரம்பின் மறைய என்மனார் புலவர்".

எழுத்துகள் வல்லினம், மெல்லினம், இடையினம் என்று பிரிக்கப்பட்டிருக்கின்றன.

இசையில் வண்ணங்களை ஆராயும்போது இவை நுணுக்கம் பெறுகின்றன.

அகத்திணையியலில் முதற்பொருள், கருப்பொருள், உரிப்பொருள் கூறப்படுகின்றன. முதற்பொருள் என்பது நிலமும் பொழுதும் என்று சொல்லி நிலத்தை நான்காக வகுக்கிறார் ஆசிரியர் தொல்காப்பியர்.

"மாயோன் மேய காடு உறை உலகமும்
சேயோன் மேய மைவரை உலகமும்
வேந்தன் மேய தீம்புனல் உலகமும்
வருணன் மேய பெருமணல் உலகமும்
முல்லை குறிஞ்சி மருதம் நெய்தலெனச்
சொல்லிய முறையான் சொல்லவும் படுமே"
(தொல் 951)

என்றும், நிலங்களுக்குக் கருப்பொருள் கூறும்போது

"தெய்வம், உணாவே, மா, மரம், புள், பறை
செய்தி, யாழின் பகுதியொடு தொகைஇ
அவ்வகை பிறவும் கருவென மொழிப" தொல்(951)

மக்களுக்கு அடிப்படைத் தேவையாகிய தெய்வம், உணவு இவற்றுடன் பறையும், யாழின் பகுதியும், பண்ணும் கூறப்பட்டுள்ளன.

நானிலங்களுக்கு நான்கு யாழ் வகைகள், பறை வகைகள் கூறியிருப்பதால் இங்கும் இயலுடன் சேர்ந்து இசையும் வளர்வதைக் காணலாம்.

அகத்திணைக்குரிய நூற்பாக்களைக் கூறும்போது

"நாடகம் சான்ற புலனெறி வழக்கம்
கலியே பரிபாட்டு ஆயிரு பாவினும்
உரியவாகும் என்மனார் புலவர்" எனக் கூறுகின்றார்.

செய்யுளியலிலே முதற்சூத்திரத்தில்

"மாத்திரை, எழுத்தியல், அசைவகை எனாஅ;
யாத்த சீரே, அடியாப்பு, எனாஅ;
மரபே தூக்கே, தொடைவகை எனாஅ;
நோக்கே, பாவே, அளவியல் எனாஅ;
திணையே, கைக்கிளை கூற்றுவகை எனாஅ;
கேட்போர், களனே காலவகை எனாஅ;
பயனே மெய்ப்பாடு எச்சவகை எனாஅ;
மாட்டே, வண்ணமொடு யாப்பியல் வகையின்
ஆறுதலை இட்ட அந்நால் ஐந்தும்
அம்மை, அழகு, தொன்மை, தோலே,
விருந்தே, இயைபே, புலனே, இழைபு எனாஅப்
பொருந்தக் கூறிய எட்டொடும் தொகைஇ
நல்லிசைப் புலவர், செய்யுள் உறுப்பென
வல்லிதின் கூறி வகுத்துரைத்தனரே"

என்று முப்பத்து நான்கு உறுப்புகள் கூறுகின்றார்.

இவற்றில் பல உறுப்புகள் இசைத்தமிழுடன் நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டவையாகும். மெய்ப்பாடுகள் இயலைக்காட்டிலும் இசையிலே அதிகமாக வெளிப்படுகின்றன.

தற்காலத்தில் கருநாடக இசையில் ஓர் இசை உருப்படியைப் பற்றிக் கூறவேண்டுமானால் அஃது எந்த இராகத்தில் எந்தத் தாளத்தில் அமைந்தது என்று கூறினால் போதும். இயற்றமிழில் மாத்திரை, அசை, சீர், தொடை விகற்பங்களால் பாவினங்கள் அமைவதைக் காண்கிறோம். வெண்பா, ஆசிரியப்பா, கலிப்பா, வஞ்சிப்பா என நால்வகைப் பாக்கள் உள்ளன. இவற்றுடன் மருட்பாவும் அருகிவரும். ஒவ்வொரு பாவிற்கும் உரிய சீர், தளை, ஓசை வகைகள் கூறப்படுகின்றன. அவற்றிற்கு அடி வகைகளும் நான்கு பாக்களிலும் அடிக்கு இத்தனை சீர்கள்தாம் வருமெனக் காண்கிறோம். வெண்பாவிற்கு உரியதாகச் செப்பலோசையும், ஆசிரியத்துக்கு உரியதாக அகவலோசையும் கலிப்பாவிற்குத் துள்ளலோசையும் வஞ்சிப்பாவிற்குத் தூங்கலோசையும் உரியன. நான்கு பாக்களும் இரண்டு பாக்களிலே அடங்கும்.

"ஆசிரிய நடைத்தே வஞ்சி" யென
வெண்பா நடைத்தே கலியென மொழிப" (தொல் 1359)

இயலில் சீர் விகற்பங்களாலும் தளை விகற்பங்களாலும் பாவகைகள் அமைகின்றன. ஓசை விகற்பங்களாலும் மெல்லின வல்லின விகற்பங்களாலும் வண்ணங்கள் தோன்றுகின்றன. ஓசை விகற்பங்களால் வண்ண விகற்பங்களால் இசைத் துறையில் பண்களும் திறங்களும் அமைகின்றன. இங்கும், இயலும் இசையும் கைகோத்தே வளர்கின்றன.

தொல்காப்பியத்திலே இருபது வண்ணங்கள் கூறப்படுகின்றன. அவைதாம்:

பாஅ வண்ணம் தாஅ வண்ணம்
வல்லிசை வண்ணம் மெல்லிசை வண்ணம்
இயைபு வண்ணம் அளபெடை வண்ணம்
நெடுஞ்சீர் வண்ணம் குறுஞ்சீர் வண்ணம்
சித்திர வண்ணம் நலிபு வண்ணம்
அகப்பாட்டு வண்ணம் புறப்பாட்டு வண்ணம்
ஒழுகு வண்ணம், ஒருஉ வண்ணம்
எண்ண வண்ணம் அகைப்பு வண்ணம்
தூங்கல் வண்ணம், ஏந்தல் வண்ணம்
உருட்டு வண்ணம், முடுகு வண்ணமென்று
ஆங்கவை யென்ப அறிந்திசி னோரே - ஒழிபியல் 1460

யாப்பருங்கலக்காரிகையில் தூங்கிசைவண்ணம், ஏந்திசை வண்ணம், அடுக்கிசைவண்ணம், பிரிந்திசை வண்ணம், மயங்கிசை

வண்ணம் என்னும் இவ்வைந்தினையும் முன்வைத்து, அகவல் ஒழுகிசை வண்ணம், வல்லிசை வண்ணம், மெல்லிசை வண்ணம், என்னும் இந்நான்கினையும் இடைவைத்துக் குறில்வண்ணம், நெடில்வண்ணம், வல்லிசை வண்ணம், மெல்லிசைவண்ணம், இடையிசைவண்ணம், என்னும் இவ்வைந்தினையும கடை வைத்துக் கூட்டியுறழ நூறு வண்ணமும் பிறக்கும் வகை காட்டப்பட்டுள்ளது.

தூங்கேந் தடுக்கல் பிரிதல் மயங்கிசை வைத்துப் பின்னும்
பாங்கே யகவ லொழுகல் வலிமெலிப் பாற்படுத்திட்
டாங்கே குறிநெடில் வல்லின மெல்லின மோடியைத்
தாங்கா துறழ்தரத் தாம்வண்ண நூறுந் தலைப்படுமே.

யாப்பு - ஒழிபியல்

சுருங்கக் கூறினால் அசை, சீர்,தளை விகற்பங்களால் பாவினங்கள் தோன்றுகின்றன. இவற்றுடன் எழுத்தெண்ணிக்கையையும் சேர்த்தால் கட்டளைகள் பிறக்கின்றன. பாவினங்களுக்கு உரிய ஓசை விகற்பங்கள் வல்லின மெல்லின இடையின விகற்பங்களால் -வண்ணங்கள் தோன்றுகின்றன. வண்ண விகற்பங்களாலும் ஓசை விகற்பங்களாலும் பண்களும், திறன்களும் அமைகின்றன.

இயற்றமிழிலே வெண்பாவிற்கு முதலிடம் தந்துள்ளனர். காரணம் இஃது எல்லாப் பொருள்கள் மேலும்வரும். வேற்றுத் தளைகளும், சீரும் அடியில் விரவாமல் வரும். இதற்குரிய செப்பலோசை உயர்ந்ததாகக் கருதப்படுகின்றது. செப்பலோசை உள்ள பாடல்கள் சங்கராபரண ராகத்தில் பாடுவது ஒரு மரபாக இருந்து வருகிறது. இது பழங்காலத்து அரும்பாலைப் பண்ணாகும். விருத்தமெனும் ஒண்பாவில் கம்பர் காவியத்தில் ஓசை நயத்திற்கு இரு உதாரணங்கள்:

1) பஞ்சவடிச்சாலையில் இராமனது அழகிய திருமேனியைக் கண்டு ஆசையுற்று வந்த சூர்ப்பனகையின் கோலத்தை வர்ணிக்கும் மெல்லோசையுடைய செஞ்சொற்கள் : "அஞ்சொல் இளமஞ்ஞை என அன்னம் என மின்னும் வஞ்சி என நஞ்சம் என வஞ்ச மகள் வந்தாள்." இது மெல்லிசை வண்ணம் என்று தொல்காப்பியர் கூறும் அழகிற்கு எடுத்துக்காட்டு.

2) இத்தகைய சூர்ப்பனகை மான பங்கமுற்ற நிலையில் "காற்றினிலும் கனவிலும் கடியானைக் கொடியானைக் கரனை உங்கள் கூற்றுவனை இப்பொழுதே கொணர்கின்றேன்" என்று சொல்லும் போது அவள் பேச்சில் வல்லோசை வண்ணத்தைக் காணலாம். (பார்க்க : கலைக்

களஞ்சியம் பாகம் 3, கம்பர்; ரா.பி.சேதுப்பிள்ளை)

இசைத்தமிழிலே அதிகமாக இடம்பெறுவது கலிப்பாவும் அதன் இனங்களும். திருஞானசம்பந்தர் பாடிய தேவாரங்கள் கலிவெண் பாக்களினாலானவை என்று ஒரு பாட்டில் அவரே குறிப்பிடுகிறார்.

அந்தண்பூங் கச்சியே கம்பனை யம்மானைக்
கந்தண்பூங் காழி யூரன் கலிக்கோ வையால்
சந்தமே பாடவல்ல தமிழ்ஞான சம்பந்தன்
சொற்பாடி யாடக் கெடும்பாவமே.

இசையில் அதிகமாகப் பயிலப்படுவது ஒத்தாழிசைக் கலிப்பா. இதற்கு இலக்கணம் ``தரவொன்று தாழிசை மூன்று தனிச் சொற் சுரிதகமாய்

நிரலொன்றின் நேரிசையொத் தாழிசைக் கலிப்பா''.

கலித்தளையாலும் துள்ளல் ஓசையாலும் வந்து, ஈற்றடி முச்சீராய் முடியுமெனில் அது வெண்கலிப்பா.

வெண்டளையோடு வெள்ளோசை தழுவி ஒரு பொருள் மேல் வந்து ஈற்றடி முச்சீராய் முடியுமெனில் அது கலிவெண்பா.

ஒத்தாழிசைக் கலிப்பாவில் தேவரை முன்னிலையில் வைத்துப் பாடுவது தேவபாணி என்றழைக்கப்பட்டது. இஃது அடி விகற்பத்தால் சிறுதேவபாணி என்றும் பெருந்தேவபாணி என்றும் விரிந்தது. தேவபாணி என்பதனை இயல் இசை நரடகப் பாடல்கள் மூன்றிலும் காணலாம். இசைப்பாடல்களின் இலக்கணத்தை இசைத்தமிழ் என்ற நூலில் வெள்ளைவாரணனார் விரிவாக எழுதியிருக்கிறார்.

தேவபாணி எனும் பாடற்பெயரும் வாரமென்னும் பாடல்களின் நடையைக் குறிக்கும் ஒரு சொல்லும் சேர்ந்துதான் பிற்காலத்தில் தேவாரம் என்ற பெயருக்குக் காரணமாயிருந்தன என்றும் அவர் கூறுகிறார்.

இவ்வாறு இயலும் இசையும் ஒன்றாக வளர்க்கப்பட்டன. கூத்தும் உடன் வளர்க்கப்பட்டதென்பதை அடியார்க்கு நல்லார் கூத்தநூலிலிருந்து மேற்கோள் காட்டுகிறார்.

"பண்வழி நடக்கும் பாட்டின்போக்கு
பாட்டின் வழியே தாளம் பயிலும்
தாள வழியே காலடி தட்டும்".

தொல்காப்பியத்தை அடுத்து முத்தமிழ் நூலான சிலப்பதிகாரத்திற்கு முன்னர்த் தோன்றியதாகக் கருதப்படும் நூல், அறிவனார் எழுதிய பஞ்சமரபு. இந்நூலின் பெயரே சங்க காலத்திற்குப் பின் தமிழில்

வடமொழித்தாக்கம் வலுத்திருப்பதைக் காட்டுகிறது. நூலாசிரியர் பாயிரத்திலே ''சேறை அறிவனார் செய்து அமைத்த ஐந்தொகை'' என்கிறார். ஆனால் இன்று இந்நூலைப் பஞ்சமரபென்றே நாம் வழங்குகின்றோம். வாழ்நாள் முழுதும் அயராது ஓலைச்சுவடிகளைத் தேடியெடுத்த தமிழ்த்தாத்தா பஞ்சமரபு எனும் இந்நூல் கிடைக்கவில்லை என்று எழுதியிருக்கிறார்.

அதைத் தமிழ்நாட்டிற்குத் தேடித்தந்த பெருமைக்கு உரியவர் எழுமாத்தூர் வேலாயுதம்பாளையம் வித்துவான் வே.ரா. தெய்வசிகாமணிக்கவுண்டர். பண்டைய இசையில் எல்லையிலா ஆர்வம் கொண்ட கொடைவள்ளல் Dr.மகாலிங்கம் அவர்கள் இதைத் தமிழ்மக்களுக்கு அச்சேற்றி அறிமுகப்படுத்தினார். சிறந்த இசைப்புலமை கொண்ட குடந்தை சுந்தரேசன் அவர்களைக் கொண்டு ஒரு பதிப்பும் இசைப்புலமையும் தமிழ்ப்புலமையும் கொண்ட முனைவர் வீ.ப.கா.சுந்தரனார் அவர்களுடைய விருத்தியுரையுடன் மற்றொரு பதிப்பையும் தமிழ் மக்களுக்கு அளித்திருக்கிறார்.

இந்த நூலுக்கு ஏற்றம் தருவது அதன் ஆசிரியர் ஓர் இசை மேதை என்பது. இதையடுத்த சிறப்பு என்னவென்றால் நாம் சிலம்பின் இசைத் தொண்டைப் புரிந்துகொள்கிறோம் என்றால் அதற்கு அடியார்க்கு நல்லார் உரையே காரணம். அதே தருணத்தில் அடியார்க்கு நல்லார் அரங்கேற்றுக் காதையைப் புரிந்துகொண்டதற்குப் பஞ்சமரபு என்னும் நூல்தான் காரணம் என்றும் அறிய வேண்டும்.

மூன்றாவது, இறைவனின் முத்தொழில் ஐந்தொழிலாக விரிந்தது போல் முத்தமிழ் பஞ்சமரபால் மேலும் பல பிரிவுகளாக விரிந்து மலர்கிறது. Dr.மகாலிங்கம் பஞ்சமரபின் விருத்தியுரையின் அணிந்துரையில் பஞ்சமரபானவை: இசை,முழவு, தாளம், கூத்து, அபிநயம் என்று கூறுகிறார். நூலில் சுந்தரனார் பஞ்சமரபானவை: நரம்பின் மரபு, குழலிசை மரபு, குரலிசை மரபு, கூத்து மரபு, தாளமரபு என்று குறிக்கிறார். எது சரியாக இருந்தாலும் பஞ்சமரபு, இசை, கூத்து பற்றிய சிறந்த இலக்கணநூல்.

இதுகாறும் முத்தமிழின் தொன்மையும் அதன் ஏற்றமும் கண்டோம். ஈராயிரம் யாண்டுகட்கு முன்னர் தெய்வப்புலவர் திருவள்ளுவர் முதற்குறளில் தமிழின் அரிச்சுவடியின் உயர்வை அறிந்தவராய்

"அகர முதல எழுத்தெல்லாம் ஆதி
பகவன் முதற்றே யுலகு" என்று பாடினார்.

சாதாரணமாக மொழியென்பது ஒருவரை ஒருவர் புரிந்து கொள்ள

உதவும் கருவி. ஆனால், தமிழ் ஆயிரமாயிரம் ஆண்டுகளாகப் பேச்சு, இலக்கியம், இசை, ஆடல், அபிநயம், நாடகம், உயிர்க்கொள்கை, இறைக் கொள்கை எல்லாவற்றையும் காட்டுவதால் இஃது ஒரு மொழிமட்டும் அன்று; மக்களின் பண்பாடு, கலையுணர்வு எல்லாவற்றையும் காட்டும் ஓர் ஒருங்கிணைந்த தொடர்புமுறையெனலாம். (Tamil is not a mere Language; It is an integrated system of communication which reflects the Art, the Culture, Ethics and Ethos of a people for an unbroken period of atleast 10,000 years.)

இத்தகைய மேன்மைக்கு முத்தாய்ப்பு வைத்ததுபோல் தமிழைப்பற்றி நான் அண்மையில் தெரிந்துகொண்ட உண்மையைக் கூற விழைகிறேன். மனிதகுலத்தின் அறிவியல் முன்னேற்றத்தை உணர்த்தும், எல்லாத் துறைகளிலும் இன்றியமையாததாக உள்ளது Computer என்ற கணிப்பொறிதான் என்பதை நாம் அனைவரும் அறிவோம். இப்பொறி பயன்படும் விதங்கள் எண்ணிலடங்கா. ஏறத்தாழ 10 ஆண்டுகளுக்கு முன் மனிதன் பேசுவது போல இப்பொறியைப் பல மொழிகள் பேச வைக்க வேண்டும் என்று ஒரு முயற்சி தோன்றி ஓரளவு அம்முயற்சி வெற்றியும் பெற்றிருக்கிறது. அமெரிக்காவிலும் இங்கிலாந்திலும் இம்முயற்சி தொடங்கியதால் முதலில் ஆங்கில மொழியைப் பேசவைத்தார்கள். அதில் எண்ணற்ற சங்கடங்கள். ஆங்கிலத்தில் உயிரெழுத்துகளின் உச்சரிப்பு ஒரே சீராக இருப்பதில்லை PUT என்ற சொல்லில் U என்ற உயிரெழுத்து உ என்று உச்சரிக்கப்படுகிறது. BUT என்ற சொல்லில் U என்ற உயிரெழுத்து அ என்று உச்சரிக்கப்படுகிறது. Father, Apple என்ற சொல்லில் A என்ற உயிரெழுத்துக்கு வேறு வேறு உச்சரிப்புகள். So, No, To என்ற சொற்களில் 0 ஓகாரமாகவும், உகரமாகவும் மாறுகிறது. மெய்யெழுத்துக்களிலும் இதே நிலைதான். CAT என்ற சொல்லில் C ககரமாகவும் CIVIL என்ற சொல்லில் சகரமாகவும் ஒலிக்கின்றது. GH என்ற மெய்யெழுத்துக்கள் rough என்ற சொல்லில் F என்று ஒலிக்கும். THROUGH என்ற சொல்லில் GH மெய்களுக்கு உச்சரிப்பே கிடையாது. ஆங்கிலத்தில் அகராதியான OX-FORD DICTIONARY என்ற புத்தகத்தை எடுத்துப்பார்த்தால் ஒவ்வொரு சொல்லுக்கும் அதற்குரிய பொருள் மட்டுமன்றி அச்சொல்லை எப்படி உச்சரிக்க வேண்டும் என்றும் கூறியிருக்கிறார்கள். தமிழகராதியில் சொல்லுக்குப் பொருள் மட்டுமே காணப்படும். காரணம், சொல்லின் உச்சரிப்பை நாம் ஆரம்பப் பள்ளியிலேயே படித்து விடுகிறோமே! இஃது ஏன் என்று கேட்டால் Tamil is a Phonemic Language என்கிறார்கள். எழுத்தும் உச்சரிப்பும் எப்பொழுதும் எச்சொல்லிலும் வேறுபடுவதில்லை. சங்க காலத்தில் ஆங்கிலம் என்று ஒரு மொழி எங்கு இருந்தது, எங்கு பேசப்பட்டது என்று கூடத் தெரியாது. தொன்மையான தமிழுக்கும் இன்று

உலக மொழியாக நாம் ஏற்றுக் கொள்ளும் ஆங்கில மொழிக்கும் உள்ள வேறுபாட்டை ஒருநிமிடம் சிந்தித்துப் பார்த்தேன். மெய் சிலிர்த்தது!

அது மட்டுமன்று; நாம் எழுத்துக்கூட்டி உச்சரிக்க முடியாத சொல்லை எப்படி உச்சரிக்க வேண்டும் என்று எவ்வாறு காட்டுகிறார்கள் என்றும் பார்த்தேன். சொல்லில் உள்ள எழுத்துகளைப் புறக்கணித்துவிட்டு அந்தச் சொல்லை மாறுபாடில்லாத ஒலியன்களாகப் (Phonemes) பிரித்திருக் கிறார்கள். அஃதாவது தமிழில் நம் முன்னோர்கள் என்ன செய்தார்களோ அதை OXFORD பல்கலைக்கழகத்தார் ஆங்கிலத்தில் பண்ணியிருக் கிறார்கள். இந்த முறையை அவர்கள் அன்றே செய்திருந்தால் ஆங்கிலமும் ஒரு Phonemic மொழியாக இருந்திருக்கும். இந்த முறையை வைத்துத்தான் கணிப்பொறிக்கு ஆங்கிலம் பேசக் கற்றுக் கொடுத்திருக்கிறார்கள். கணிப்பொறியைத் தமிழில் பேசவைப்பது மிகமிக எளிது. காரணம் அது ஆரம்பத்திலிருந்தே ஒரு "Phonemic" மொழி. அதாவது எழுத்துக்களின் உச்சரிப்பு எந்த நிலையிலும் மாறுவதில்லை. ஆக்ஸ்போர்டு அகராதி ஆங்கிலத்தைத் தமிழைப் போல் Phonemic மொழியாக எப்படி மாற்றிச் சொற்களின் உச்சரிப்பை நெறிப் படுத்தியிருக்கிறது என்று பார்ப்போம். CHEMICAL என்ற சொல்லில் CH என்பது CHAIR என்ற சொல்லில் சகரமாக ஒலிக்கிறது, CHARACTER என்ற சொல்லில் ககரமாக ஒலிக்கிறது. C, CIVIL என்ற சொல்லில் சகரமாகவும் ஒலிக்கிறது. CAT என்ற சொல்லில் ககரமாகவும் ஒலிக்கிறது. இன்னும் பார்க்கப் போனால், CHOPIN (போலந்து நாட்டுப் பியானோ கலைஞர்) CHICAGO என்ற பெயர்களில் CH, ஷ-கரமாகவும் ஒலிக்கிறது. OXFORD அகராதி இந்தச் சொல்லைப் பின்வருமாறு கூறியுள்ளது.

OXFORD ADVANCED LEARNERS DICTIONARY OF ENGLISH, A.S. HORNBY - THIRD EDITION CHEMICAL / Kemikl / adj made by Chemistry இது ஒரே ஒரு உதாரணம். இந்த அகராதியில் அனைத்துச் சொற்களையும் ஒலியன்களாக மாற்றி உச்சரிப்பை நெறிப்படுத்த ஆங்கிலத்தை Phonemic அடிப்படையில் மாற்றியிருக்கிறது.

இன்னும் பல உண்மைகளைக் கண்டேன். இந்த ஒலியன்களை வைத்துக் கணிப்பொறிக்கு ஆங்கிலம் கற்றுக் கொடுப்பதில் முக்கியப் பங்கு வகித்த ஒரு முதுபெரும் விஞ்ஞானி ஒரு கட்டுரை எழுதியிருந்தார். அவர் ஒவ்வொரு ஒலியனையும் உச்சரிப்பதற்குக் கணிப்பொறியை எப்படி Program பண்ண வேண்டும் என்று கட்டுரையில் விவரித்திருந்தார். Programming என்றால் என்னவென்பதை நான் இங்கே விளக்கமுடியாது. ஆனால் இக்கட்டுரையில் அவர் சொல்லிய சில செய்திகள் என்னை மேலும்

வியப்படையச் செய்தன. அவர் கூறியதன் சாரம் : ஆங்கிலத்தில் மெய்யெழுத்துகளை மூன்று கூறுகளாகப் பிரிக்கலாம். வன்மையான மெய்கள் : K, T, P, R ஆவன. மூக்கால் உச்சரிக்கும் மெய்கள் M, N ஆவன. மென்மையான மெய்கள் Y, S, V, L ஆவன. இந்த K, T, P, R மெய்கள் தமிழில் க, த, ப, ற - ஆகும். ஆங்கிலத்தில் ஒரு M, தான் உண்டு. தமிழிலும் ம ஒன்றுதான் உண்டு. ஆனால் N என்ற ஒலியன் ண, ந,ன என மூன்றாக வருகிறது. Nக்கு முன்னால் G வந்தால் ஞ ஆகிறது. (எ.டு. ஞானம் - Gnanam). Nக்குப் பின்னால் G வந்தால் ஙகரமாகிறது. (எ.டு. King - கிங்) இந்த M,N என்ற ஒலியன்கள் ஞ ங ண ந ம ன வாகின்றன. Y,S,V, L என்ற ஒலியன்கள் தமிழில் ய, ஸ, வ, ல ஆகின்றன. ஸ என்ற எழுத்தைத் தமிழில் சொன்னால் அதையும் மென்மையாகத்தானே நாம் கூற வேண்டும். இந்த ஸகரத்தை எடுத்துவிட்டு, L-க்குப் பதிலாக ல, ள என்ற 2 எழுத்துகளையும் சிறப்பு ழகரத்தையும் சேர்த்தால் ய, ர, ல, வ, ழ, ள ஆகின்றனவே. வேறு கணிப்பொறிகள் (Computer) மற்றும் நுண்மின் கருவிகள் ஆகியவற்றின் (Electronic Instruments) உதவி கொண்டு இருபதாம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் பல விஞ்ஞானிகள் சேர்ந்து ஆய்ந்து வகுத்த ஒரு பாகுபாட்டினை 10,000 ஆண்டுகளுக்கு முன்னர்த் தமிழன் தன் மொழியில் வைத்துவிட்டானே! அது மட்டுமன்று; வல்லினம், மெல்லினம், இடையினம் என்று ஆரம்பப் பள்ளிகளில் சின்னஞ்சிறார்களுக்குப் பயிற்றுவித்தானே, இந்த உண்மையை ஒரு நண்பரிடம் கூறிய போது இப்படி வல்லினம், மெல்லினம், இடையினம் என்று வகுத்ததால் வாழ்க்கையில் என்ன பயன் பெற்றீர்கள்? என்று கேட்டார். யாப்பிலக்கணத்தில் வண்ண விகற்பங்களைக் கண்டோம். அவற்றின் அடிப்படையில் பண்களும் திறங்களும் படைத்தோம். மேனாட்டினர் எங்கிருந்தார்கள் என்று தெரியாத காலத்தில் அசைக்க முடியாத இசை வரலாறு படைத்தான் தமிழன் என்று கூறினேன்.

மணிவாசகர் இறைவனை ''முன்னைப் பழம் பொருட்கும் முன்னைப் பழம் பொருளே பின்னைப் புதுமைக்கும் பேர்த்தும் அப்பெற்றியனே'' என்று பாடினார். தமிழும் அப்படித்தான்.

''இவளென்று பிறந்தன ளென்றறியா இயல்பினளா மெங்கள் தாய்'' என்றும் ''இப்பாருள்ளவரை கன்னியாய்ப் பயிலுவா ளெங்கள் தாய்'' என்றும் பாரதி பாடியது தமிழன்னைக்குத்தான் பொருந்தும் என்று நான் முன்னர்க் கூறியதற்கு இதுவே காரணம்.

முத்தமிழின் இன்றைய நிலை

தலைநிமிர்ந்திருக்கிறீர்களா? தமிழர்களே! சற்றே தலைகுனியும் காலம் வந்துவிட்டது! முத்தமிழின் இன்றைய நிலை பரிதாபத்திற்குரியது. மீண்டும் பாரதி பாட்டுத்தான் நினைவுக்கு வருகிறது. ''யாமறிந்த மொழிகளிலே தமிழ் மொழி போல் இனிதாவ தெங்கும் காணோம்'' என்று ஓர் அடியில் மார்தட்டிவிட்டு அடுத்த அடியில் ''பாமரராய், விலங்குகளாய் உலகனைத்தும் இகழ்ச்சி சொலப் பான்மைகெட்டு, நாமமது தமிழரெனக் கொண்டு இங்கு வாழ்ந்திடுதல் நன்றோ'' எனக் குமுறுகிறான். ''யாமறிந்த புலவரிலே கம்பனைப்போல், வள்ளுவர்போல், இளங்கோவைப்போல் பூமிதனில் யாங்கணுமே பிறந்ததில்லை'' ஆனால் ஊமையராய்ச் - செவிடர்களாய்க் - குருடர்களாய் வாழ்கின்றோம்'' என்று நொந்து கொள்கின்றான்.

இசைத்தமிழின் வரலாற்றிலும் இந்த நிலைதான். இசைத் தமிழில் தமிழன் எந்த அளவு உயர்ந்திருந்தான் என்பதை இன்றைய தமிழன் உணரவில்லை என்பது வருந்தத்தக்க உண்மை. இதை நான் மட்டும் கூறவில்லை. ''தமிழிசை இலக்கண மரபு'' என்னும் நூலை எழுதிய Dr. சேலம் எஸ். ஜெயலட்சுமி அவர்களும் கூறியிருக்கிறார். ''12-வது நூற்றாண்டிற்குப் பின்னர் இயற்றமிழுக்கும் இசைத் தமிழுக்கும் இடையே ஒரு பெரும் பிளவு ஏற்பட்டுவிட்டது.

இசைபோன்ற நுண்கலைகளைக் கற்றவர்கள், மதியாமல் ஒதுக்கினர். இசைக் கலைஞர்கள் இசைமட்டுமே பயின்று இயல் (இசையில்) துறையில் போதிய தேர்ச்சி அற்றவர்களாக - இசை இலக்கணம் அறியாதவர்களாக மரபுவழியே - அஃதாவது குரு (சீட) பரம்பரையாக இசைக்கலை, நடனக்கலை ஆகியவற்றைப் பயில்வார் ஆயினர்.

தமிழிசை பயிலும் மரபை இசைக்கலைஞர்களும், ஆடற்கலையில் வல்லோரும் நாதசுரக்காரர்களும் கோயில்களில் ஓதுவாமூர்த்திகளும் அக்கலைகளை வாழையடி வாழையாகப் பயின்று பாதுகாத்து வந்தது தமிழன்னையின் நற்பேறாகும்.

14 ஆம் நூற்றாண்டிற்குப் பின்னர் பிறமொழி வல்லுநர்கள் பல இசை நூல்களை எழுதலானார்கள். வடமொழியிலும் தெலுங்கிலும் பல நூல்கள் எழுதப்பட்டன. அந்நூல்களில் பண்கள் - இராகங்களின் அமைப்புப் பற்றியும் சுரங்கள் தாளங்களைப் பற்றியும் பலவேறு விதமான கருத்துகள், கொள்கைகள் காணப்படுகின்றன. அவை இசை உலகில் சொல்லற்கரிய

குழப்பங்களை உண்டுபண்ணின. ஏனெனில் இயற்றமிழில் உள்ள கருத்துக்களைப் பிற மொழியினர் புரிந்து கொள்ள முடியாத நிலையில் செவி வழியே கேட்கும் இசையை வைத்துத் தங்கள் கோட்பாடுகளைப் பின்னலாயினர்.

சர் வில்லியம் ஜோன்ஸ் என்பார் கீழைநாடுகளைப் பற்றிய ஒரு சிறந்த தொன்மை ஆராய்ச்சியாளர் (Orientalist). அவர்கூட இசையைப் பற்றிய தக்க இலக்கண நூல்கள் கிடைக்காமல் தம்மால் இசை ஆராய்ச்சியில் அதிக முன்னேற்றம் காண முடியவில்லை என்று குறிப்பிடுகிறார்.

காப்டன் வில்லார்டு என்பவர் கூறுகிறார், இந்துஸ்தானத்திலே முற்காலத்திலே தத்துவஞானிகளாலும் இலக்கிய மேதைகளாலும் இயலிசை போற்றி வளர்க்கப்பட்டது. பிற்காலத்திலே இயலுக்கும் இசைக்குமிடையே ஒரு பிளவு ஏற்பட்ட போது கற்றவர்கள், மேதைகள் இலக்கியத்தில் ஈடுபட்டு இசைபோன்ற நுண்கலைகளைப் புறக்கணித்தனர். இந்நுண்கலைகள் பாமரர்களிடையே விடப்பட்டன. இசையானது வெறும் சொற்களால் விவரிக்கவொண்ணாத கலையாகையால், இசைபற்றிய இலக்கண நூல்கள் பயனற்றுப் போய் ஊமையாயின. சர் வில்லியம் ஜோன்ஸ் போன்ற ஆராய்ச்சியாளர்களின் முயற்சி பலிக்காமல் போனதற்கு இதுவே காரணம். வேறு இசை நூல்கள் பயனற்றன. இன்றும் உயிரோடு வாழ்ந்து வரும் இசை மேதைகளைக் கொண்டே இந்திய இசையின் பெருமையை அறிய வேண்டியுள்ளது. ஆனால் அவர்கள் அடியோடு இசை இலக்கண அறிவு அற்றவர்களாய் இருப்பது வருந்தத் தக்கது.'' (The music of the most ancient Nations by Carl Ensel William, Reaves Book Sellers Ltd., London WO2, 1864 Pages 151-152).

முனைவர் வீ.ப.கா. சுந்தரனார் பல இசை நூல்களை எழுதியுள்ளார். ''தமிழிசை வளம்'', பழந்தமிழ் இலக்கியத்தில் இசையியல்'' ஆகிய நூல்களையும் பஞ்சமரபிற்கு ஒரு விருத்தியுரையும் படைத்திருக்கிறார். அவர், தமிழிசை வளம் எனும் நூலில் கூறுகிறார் : ''தமிழிசை இயக்கத்தை ஒரு பொற்காசு எனலாம். பொற்காசுக்கு இருபக்கம். ஒரு பக்கம் பாடுதுறை, இது நன்கு வளர்ந்து ஒளிபெற்றுள்ளது. மறுபக்கம் இசையியல்; இது வளராமல் மங்கி இருண்டு கிடக்கின்றது. இசை இலக்கணம், இசை வரலாறு, இசைத்துறைச் சொற்கள் முதலியன வளர்ச்சியுறாமல் வறண்டு இருண்டு கிடக்கின்றன'' என்று கூறுகிறார். அது முற்றிலும் உண்மை. நான் குறள்வேந்தர் மீ. கந்தசாமிப் புலவர் அவர்களிடம் யாப்பிலக்கணம் பயிலும்போதும் பாவினங்களை ஆராயும்போதும் இந்தப்பாட்டைப்

படித்தேன்.

பண்ணுந் திறமும்போற் பாவு மினமுமாய்
வண்ண விகற்ப வகைமையார் - பண்ணின்
திறம்விளரிக் கில்லதுபோற் செப்ப லகவல்
இசைமருட்கு மில்லை யினம்"

புலவரையாவைக் கேட்டேன், விளரிப்பண்ணிற்குத் திறம் ஏனில்லையென்று. அவருக்குத் தெரியவில்லை. எனக்குப் பெரு வியப்பு, என் ஆசிரியருக்குத் தெரியாததொன்று உளதேயென்று. அவர் சொன்னார் :''இது இசைத்தமிழ் பயின்றிருந்தால்தான் தெரியும்'' என்று. நானும் அவருமாகப் பலரிடம் கேட்டோம். ஒருவருக்குந் தெரியவில்லை. என்னுடைய இசையாசிரியரைக் கேட்டேன். அவருக்குக் கருநாடக இசைதான் தெரியும். பண் என்றால் இராகம் என்று தெரியும். திறம் என்பது என்னவென்று தெரியவில்லையென்றார். ஓர் உவமையைச் சொன்னால் தெரிந்ததை வைத்துத் தெரியாததைச் சொல்வதுதான் இலக்கணம். ஓர் இலக்கண நூலாகிய யாப்பருங்கலக்காரிகையில் இப்படி எழுதியிருந்தால் நிச்சயமாக அக்காலத்து மக்களுக்கு விளரிப்பண்ணுக்குத் திறம் இல்லை என்பது தெரிந்திருக்க வேண்டும். அன்று ஓர் உண்மையை உணர்ந்தேன். நம்முடைய புலவர்களுக்கு இசைத் தமிழுந் தெரியாது; இசையுந் தெரியாது என்பதே அது. கருநாடக இசையையும் இதுவேற்றிசை என்று விட்டுவிட்டார்கள். இயற்றமிழ் தான் தெரியும், நாடகத் தமிழும் தெரியாது என்று நாளடைவில் கண்டு கொண்டேன். இயற்றமிழை மட்டும் நன்றாக அறிந்த தமிழன்

"யாதனின் யாதனின் நீங்கியான் நோதல்
அதனின் அதனின் இலன்"

என்ற குறளுக்கு இலக்கணமாக இசைத்தமிழையும் நாடகத் தமிழையும் துறந்துவிட்டான். இன்றைய உலகில் முத்தமிழ்வித்தகர், அறிஞர் என்றெல்லாம் நாம் சொல்வது உபசார வழக்கே. நான் இளவயதிலிருந்தே கருநாடக இசையில் ஆர்வங்கொண்டு பயின்று பொது அரங்குகளிலும் வானொலியிலும் குழல் வாசித்துள்ளேன். கருநாடக இசை முத்தமிழில் ஒன்றன்று என்று என்னால் ஏற்றுக் கொள்ள முடியவில்லை. அதன் ஆழத்தை - அகலத்தைப் பார்த்ததால் இந்த உறுதி மேலும் மேலும் வளர்ந்தது. இந்த நிலையில்தான் நான் மேனாட்டிசையும் கருநாடக இசையும் என்ற கருத்தரங்கில் கலந்து கொண்டு இசைத்தமிழின் உண்மை வரலாற்றை அறிந்தேன்.

இசைத்தமிழின் சில கூறுகள்

குரலினி யொப்ப உணர்வதே பண்டை
மரபின் அடித்தளம் காண்

இசைத்தமிழின் உண்மை வரலாறு எழுதப்படவில்லை என்பதற்குக் காரணத்தை நான் முன்னரே வலியுறுத்தியிருக்கிறேன். முக்கியமாக யாழ் என்ற கருவி ஏன்-எப்பொழுது இருந்த சுவடு கூடத் தெரியாமல் மறைந்தது என்பதைப் பல நூல்களும் சரியான காரணங்கள் காட்டி எடுத்துச் சொல்லவில்லை என்பதே என்னுடைய வாதம். ஒருநூலை எழுதுபவரோ, அல்லது மக்கள் முன்னின்று பேசுபவரோ அடிக்கடி சொல்வது, "நான் எழுதுவதிலோ பேசுவதிலோ குற்றங்குறைகள் இருந்தால் மன்னித்தருள வேண்டும்" என்பதுதான். ஆகையால் நான் குறிப்பிடும் நூல்களில் குற்றம் என்றால் என்ன, குறை என்றால் என்ன என்று வரையறுத்துக் கொள்ளவேண்டும் என்று கருதி அதற்காக ஒரு குறள் வெண்பாவை யாத்தேன்.

கூறத் தவறின் குறையாம் தவறாகக்
கூறினால் குற்றமா மே

ஒரு நூலில் சொல்ல வேண்டியதைச் சொல்லாமல் விட்டால் அது குறையாகும். தவறான தகவல்கள் சொன்னால் குற்றமாகுமென்பதையே நான் வலியுறுத்தியிருக்கிறேன். நான் குறிப்பிட்ட நூல்களில் பெருங்குறை எது என்று கூறிவிட்டேன். இனி அவை கொடுத்திருக்கும் தவறான கருத்துகளை எடுத்துக்கூறி இதுதான் இசைத்தமிழின் உண்மை வரலாறு என்று நிலைநாட்டும் பணியில் முனைகிறேன்.

வரலாற்று ஆசிரியர்கள் அகத்தியம் போன்ற முத்தமிழ் நூலும், மற்றும் இசைநுணுக்கம், இந்திரகாளியம், செயிற்றியம், தாளவகையோத்து, பஞ்சபாரதீயம், பரதசேனாபதீயம், பெருங்குருகு, பெருநாரை, மதிவாணர் நாடகத் தமிழ் நூல், முறுவல், சயந்தம் போன்ற நூல்களும் மறைந்து போனமை ஒரு பெருங்குறையாகக் கருதுகின்றனர். ஆனால் இதனால்தான் நமக்குச் சரியான வரலாறு கிடைக்கவில்லை என்று நான் கருதவில்லை. அந்த நூல்களெல்லாம் மறைந்ததைச் சரி செய்யச் சிலம்பு தோன்றியது. சங்ககாலம்முதல் இன்றுவரை 2000 ஆண்டுகள் இடைவெளி இருப்பதை நோக்கும்போது அச்சேற்றுமுறை இல்லாததால் நூல்கள் மறைந்ததில் ஆச்சரியமில்லை. அச்சேற்றும் வசதி இல்லாததால் தான் இலக்கண நூல்களும், நீதிநூல்களும் செய்யுளால் இயற்றப்பட்டன. நல்ல செய்யுளாக இயற்றப்பட்டால் அது மக்களின் மனதில் பசுமரத்தாணியெனப் பதியும் என்பதால் பல நூல்களும் செய்யுளாகவே இயற்றப்பட்டன. திருக்குறள் இதற்கு நல்லதோர் உதாரணம். குறள் வெண்பாவினால் செய்யப்பட்டதால் மக்கள் மறக்காமல் மனனம் செய்வதற்கு ஏற்றது. பத்துப்பத்துக் குறள்களாக அதிகாரங்கள்

வகுக்கப்பட்டன. அதிகாரங்களின் நிரல் முன்னுக்குப்பின் முரணில்லாது வகுக்கப்பட்டது. இச்செறிவான முறையினால் வேறெந்த நூலைக் காட்டிலும் குறள் அஷ்டாவதானம் செய்வது மக்கள் மத்தியில் பரவலாயிற்று. நான் கவலைப்படுவதெல்லாம் எட்டாம் நூற்றாண்டுக்குப் பிறகு ஓரளவு வசதிகள் இருந்த காலத்திலும் நல்ல நூல்கள் எழுதப்படவுமில்லை; எழுதப்பட்டனவும் சரியாகப் போற்றிப் பாதுகாக்கப்படவுமில்லை. தமிழர் வாழ்வில் ஒரு தேக்கநிலை இந்தக் காலத்திலிருந்து ஏற்பட்டுவிட்டது.

சிலப்பதிகார காலம் வரை இசைத்தமிழின் வரலாறு ஓரளவு சரியாகக் கூறப்பட்டிருக்கிறது. ஆனால் சில இடங்களில் சற்றே தெளிவில்லாமல் இருக்கிறது. Dr. V. பிரேமலதா அவர்கள் தம் நூலில் தமிழிலக்கியத்தில் இசை, வடமொழி இலக்கியத்தில் இசை என்று தனித்தனியாக எழுதியிருக்கிறார். அவர் எழுதியிருப்பதைக் கொண்டு அந்தக் காலத்தில் வடமொழியில் இசை வளர்ச்சி எப்படி இருந்திருக்கிறது, தமிழ் இலக்கியத்தில் இசையறிவு எவ்வளவு வளர்ந்திருக்கிறது என்று பார்த்தால் பெரும் ஏற்றத்தாழ்வு காணப்படுகிறது. தமிழிலக்கியத்தில் கிடைக்கும் தெளிவில் சிறிதேனும் வடமொழி இலக்கியத்தில் காண முடியவில்லை. வடமொழி இலக்கியத்தில் சாமவேதந்தான் இந்திய இசைக்கு மூலாதாரமாக அமைந்துள்ளது என்று கூறுவதை ஏற்றுக் கொள்ளமுடியவில்லை. வேதத்தின் காலம் : 1500-500 B.C. (கி.மு.) என்று சொல்லப் பட்டிருக்கிறது. ரிக் வேதத்தில் எல்லாமே ஒரே ஸ்வரத்தில்தான் சொல்லப்பட்டிருக்கிறது. கடைசியாக வந்த ஸாம வேதம் மூன்று ஸ்வரங்களில் என்று சொல்லப்படுகிறது. காலப்போக்கில் (எப்போது) மூன்று ஸ்வரங்கள் ஐந்து ஸ்வரங்களாய்ப் பிறகு ஏழு ஸ்வரங்களாய் வளர்ந்தன? இதற்கும் கால வரையறை கிடையாது. ஏழு ஸ்வரங்கள் சேர்ந்த ஒரு ஸ்தாயி அல்லது மண்டலம் (Octave) "நாரத சிக்ஷ"யில் தான் முதலில் கூறப்பட்டிருக்கிறது என்று திருமதி பிரேமலதா தம் நூலில் கூறுகிறார்.

(37 Music through the Ages, Sandeep, Delhi)
" Yah Samaganam
....
....

என்ற சூத்திரம் கூறுவதாவது : ஸாமகானத்தில் ஒரு மண்டிலத்தில் ஏழுஸ்வரங்கள் உள்ளன. அவை வருமாறு :

1	2	3	4	5	6	7
மா	கா	ரி	ஸா	தா	நி	ப

அஃஂதாவது மத்தியமத்தில் இருந்து கீழ்நோக்கி வருகின்றன. இதில் நாம் முக்கியமாகக் கவனிக்க வேண்டியது ஸ நி த ப என்பதற்குப் பதிலாக ஸ த நி ப என்று வருகிறது. இருபதாம் நூற்றாண்டு வரை இது ஒரு புதிரா கவே இருந்திருக்கிறது. நூலாசிரியர் மேலும் கூறுகிறார் : "ஸாமஹஸ்தம்" ஸாமகானத்தைப் பற்றிப் பேசியுள்ளது. "ஹஸ்தம்" என்றால் கை. இந்தக் கையில் ஸ்வரங்களை வேறுவேறு விரல்கள் குறிக்கின்றன.

"அங்குஷ்ட உறஸ்யோத்தம்"

என்ற சூத்திரம்

"ம க ரி ஸ த நி ப என்ற மண்டிலத்திற்குப் பதிலாகப் ப ம க ரி ஸ த நி என்ற மண்டிலத்தைக் கூறி மேலும் நம்மைக் குழப்புகிறது. இங்கும் கீழ்நோக்கி வரும் நிரலில் நித என்பதற்குப் பதிலாக த நி என்றே வருகிறது.

ஆசிரியர் மேலும் கூறுகிறார்: "Dr. Seshagiri Sastri அவர்கள்தாம் இந்தக் குழப்பத்தைத் தீர்க்கிறார். (Descriptive Catalogue of the Sanskrit Catalogues of the Madras Govemment Oriental Manuscripts) 78 art I (குழப்பம் 20 ஆம் நூற்றாண்டில் தீர்கிறது)

சாஸ்திரி கூறுகிறார் " ஸாம வேதத்தின் 6வது சுரமாகிய கைசிகிநிஷாதமும் 7வது சுரமாகிய பஞ்சமமும் (அதாவது ம க ரி ஸ த நி ப என்ற நிரலில்) மிகவும் அற்பமாகவே தோன்றுகின்றன. இந்த இரண்டு ஸ்வரங்களையும் விட்டுவிட்டால் நிரல் ஒழுங்காகவே இருக்கும். (அதாவது ம க ரி ஸ த) இது கரஹரப்ரியாவின் ஜன்யமான ஆபோகி ராகத்தில் இருக்கும். இதுவே" ஸாமகானம். இவரின் கூற்றை ராமசாமி ஐயர் Music Academy Journal Vol.V.1934 மேற்கோள் காட்டியிருக்கிறார்.

இதையெல்லாம் படித்துவிட்டு ஸாமகானம் என்பது திட்டவட்டமாகக் கரஹரப்ரியா மேளமா? பைரவி மேளமா? ஆபோகி என்ற 5 சுரங்களைக் கொண்ட ஔடவ ராகமா? ஸாமவேதந்தான் இசைக்கு ஆதாரமென்றால் இந்த 5 அல்லது 7 சுரங்களிலிருந்து 12 ஸ்வரங்கள் எவ்வாறு பெறப்பட்டன? இந்த கரஹரப்ரியாவில் அல்லது ஆபோகியிலிருந்து மற்ற மேளங்கள் எவ்வாறு பெறப்பட்டன? என்பதற்கு எவ்வித ஆதாரங்களும் Dr.பிரேமலதா எழுதிய நூலில் வடமொழி இலக்கியத்தில் இசை என்ற பகுதியில் நமக்குக் கிடைக்கவில்லை.

அதுவன்றி வடமொழி இலக்கியத்தில் எப்போதும் எதிலும் அறிவியலுக்கு அப்பாற்பட்டதாகப் புராணங்களைத் தழுவிச் செய்திகள் தரப்படும். அடியில் தரப்பட்ட அட்டவணை இதற்குச் சான்று.

p 39 Dr. Premalatha - Music through the Ages

சுரத்தின் பெயர்	அதன் ஜாதி	நிறம்	அதைப் பற்றிச் சிந்தித்த வர்கள்	அதன் தெய்வம்
ஷட்ஜம்	பிரம்மா	தாமரை இலைப் பச்சை	அக்னி	பிரம்மா
ரிஷபம்	க்ஷத்திரியர்	கிளிப் பச்சை	பிரம்மா	அக்னி
காந்தாரம்	வைஸியா	தங்க நிறம்	ஸோமா	கோதேவதை
மத்தியமம்	பிரம்மா	வெள்ளை	விஷ்ணு	பிரம்மா
பஞ்சமம்	பிராமணர்	கறுப்பு	நாரதர்	ஸோமா
தைவதம்	க்ஷத்திரியர்	மஞ்சள்		அக்னி
நிஷாதம்	சூத்திரன்	எல்லா நிறங்களும்	தும்புரு	ஆதித்யா

இத்தகவல்கள் நாம் இசையைப் பற்றிப் புரிந்துகொள்வதற்கு எவ்வளவு அவசியம் பாருங்கள்!

இதற்கு நேர் மாறாகத் தமிழ் இலக்கியத்தில் இசை என்ற பகுதியில் செய்திகள் மிகத் தெளிவாக ஐயத்திற்கிடமின்றிக் கூறப்பட்டிருக்கின்றன. தொன்மையை நோக்கினால் இசைத்தமிழே பழைமையானது. 1994 ஆம் ஆண்டு கல்கி தீபாவளி மலரில் தமிழும் பிள்ளையாரும் என்ற அரிய கட்டுரையை மறைந்த காஞ்சி ஜகத்குரு அருளி இருக்கிறார். அதில் "முத்தமிழடைவினை முற்படு கிரிதனில் முற்பட எழுதிய முதல்வோனே' என்ற திருப்புகழை ஆதாரமாகக் கொண்டு விநாயகர் வியாசருக்குப் பாரதம் எழுதித்தருவதற்கு முன்னால் முத்தமிழடைவினை எழுதினார் என்று கூறியிருக்கிறார். ச ரி க ம ப த நி என்ற ஏழு ஸ்வரங்களும் முறையே குரல், துத்தம், கைக்கிளை, உழை, இளி, விளரி, தாரம் என்ற பெயர்களைக் கொண்டிருக்கின்றன. உழை குரலுக்கு நட்புச்சுரமென்றும், இளி கிளைச் சுரமென்றும் கூறப்பட்டிருக்கின்றன. மென்தாரத்திலிருந்து கிளை ஸ்வரங்களாக (ஸ ப அல்லது குரல் -இளி) முறையில் எடுத்துக் கொண்டால் செம்பாலை மேளம் தோன்றுகிறது என்று காட்டப் பட்டிருக்கிறது. இஃது இன்றைய அரிகாம்போதி மேளம்.

செம்பாலையிலிருந்து "பண்முதல் மாற்று" என்ற உத்தியால் ஏழு பாலைகள் அமைப்பதற்கு வழி சொல்லப்பட்டிருக்கிறது. இங்குதான் ஏழ்பெரும்பாலைகளுக்கு இன்றைய இராகங்களின் பெயரை

நிருணயிப்பதில் சிறு குழப்பங்கள் காணப்படுகின்றன. இக்குழப்பங்கள் வீ.ப.கா. சுந்தரனாரின் "பழந்தமிழ் இலக்கியத்தில் இசையியல்" என்ற நூலில் 146 ஆம் பக்கத்தில் அட்டவணையிட்டுக் காட்டப் பட்டிருக்கின்றன.

யாழ்நூலில் பண்டைய இசை இலக்கணம் சிறந்த முறையில் பாலைத் திரிபியல் என்னும் படலத்தில் கூறப்பட்டுள்ளது. 22 அலகுகள் தோற்றம், தாரக்கிரமம், இளிக்கிரமம், குரற்கிரமம், ஏழ்சுரங்கள் எவ்வாறு 12 ஸ்தானங்களில் நிற்கின்றன என்றெல்லாம் விவரமாகக் கூறப்பட்டிருக் கின்றன. பொதுவாகப் பண்டைய இசையின் இலக்கணத்தை அறிவதற்கு இஃது ஒரு சிறந்த நூலாகும். இந்த நூற்றாண்டில் பண்டைய இசைத்தமிழ் பற்றி முதன்முதலாக எழுதியவர் தஞ்சை ஆபிரகாம் பண்டிதர் அவர்கள். ஆனால் அவர் மேனாட்டு இசை பற்றிய நூல்களைப் படித்ததன் காரணமாகச் சில அடிப்படைத் தவறுகளைத் தம் நூலில் புகுத்தியிருக்கிறார். மேனாட்டினர், தம் இசையில் ஏற்றுக்கொண்ட equal temperament scale என்பதைத் தமிழர் தம் இசையில் ஏற்றுக்கொண்டதாக அவர் கூறுகிறார். இது முற்றிலும் தவறு. தமிழர் just intonation scale என்பதைத்தான் ஏற்றுக்கொண்டார்கள். கீழே தரப்பட்ட அட்டவணையில் அந்த இரண்டு பாலைகளிலும் (scales) சுரங்களின் அதிர்வு விகிதங்கள் தரப்பட்டுள்ளன.

Frequency ratio	Just Intonation scale	Equal temperament scale
ஷட்ஜம்	1.000	1.000
ரிஷபம் (சதுஸ்ருதி)	1.125(9/8)	1.12246
அந்தர காந்தாரம்	1.25(5/4)	1.2599
சுத்த மத்திமம்	1.333(4/3)	1.348
பஞ்சமம்	1.5(3/2)	1.4983
சதுஸ்ருதி தைவதம்	1.666(9/8x3/2)	1.68178966
காகலி நிஷாதம்	1.875(5/4x3/2)	1.88714
மேல் ஷட்ஜம்	2.00	2.00

மேனாட்டினர் இசை என்னவென்று அறியாத காலத்திலேயே தமிழர் இசையில் செறிந்த அறிவும் செழுமையும் முன்னேற்றமும் அடைந்திருந்தார்கள். ஆனால் அந்தக்காலத்தில் சுரங்களை அவற்றின் அதிர்வு எண்ணினாலோ (Frequency in cycles per second) அதிர்வு விகிதத்தினாலோ (frequency ratio) கண்டறியக் கூடிய கருவிகள் கிடையா.

பண்டைய இசையறிஞர்கள் செவியுணர்வின் அடிப்படையை மட்டும் வைத்துப் பல பண்களையும், பாலைகளையும் திறங்களையும் வகுத்தார்கள். "வண்ணப் பட்டடை யாழ்மேல் வைத்து" என்று சொல்லும்போது அஃது இசைக்கலைஞனின் செவியுணர்வினாலேயே செய்யப்பட்டது. யாழின் இரண்டு நரம்புகளில் தோன்றும் ஒலிகளின் அளவு ஒன்றுதானா, வேறு வேறா? எது உயர்ந்த ஒலி? எது தாழ்ந்தது? அவை இரண்டும் ஒன்றுக்கொன்று பகை ஸ்வரங்களா, நட்பு ஸ்வரங்களா, இணை ஸ்வரங்களா? பாலையிலிருந்து "பண்முதல் பெயர்த்தல்" குரல் திரிபு முதலானவைதான் தற்காலத்தில் "ஸ்ருதிபேதம்" "கிரகபேதம்" என்ற பெயர்களால் குறிக்கப்பெறுகின்றன. ஒரு ஸ்தாயியில் அல்லது மண்டிலத்தில் உள்ள 12 ஸ்வரங்களையும் குரல்- இளி (ஸ-ப) முறையாலும் குரல் உழை (ச-ம) முறையாலும் தமிழர் கண்டுபிடித்தனர். சிலம்பில் அரங்கேற்று காதையில் குழலோனின் அமைதியைக் கூறும் ஆசிரியர்

> *"ஏற்றிய குரலிளி யென்றிரு நரம்பின்*
> *ஒப்பக் கேட்கும் உணர்வின னாகி" என்கிறார்.*

(சிலப்பதிகாரம் அரங்கேற்று காதை: 59-6Cஅடிகள்)

இப்படிச் செவி வழியாக, நட்பு ஸ்வரங்கள், பகை ஸ்வரங்கள் என்று ஆராய்ந்து செய்தால் just intonation scale தான் வரும். Equal temperament scale மேனாட்டில் Andreas Werkmeister என்பவரால் கி.பி. 1700 ஆம் ஆண்டில் கண்டுபிடித்ததாகத் திரு.து.ஆ. தனபாண்டியன் "நுண்ணலகு-களும் ராகங்களும்" என்ற நூலில் குறிப்பிட்டுள்ளார். ``The Flute" என்ற நூலில் R.S.Rocksitro Zarlind என்பவர் 1585 ஆம் ஆண்டிலேயே இந்த முறைபற்றி எழுதியிருக்கிறார் என்று கூறுகிறார். மேனாட்டினர் Pythagoras என்ற அறிஞர்தான் முதன்முதலில் ஏழு ஸ்வரங்களுடைய ஒரு மேளத்தை (இது சங்கராபரண மேளத்தை ஒத்தது) உலகுக்கு அளித்தார் என்று எண்ணுகின்றனர். ஆனால் வேறு சில அறிஞர்கள் அவர் இந்த மேளத்தை இந்தியாவிலிருந்து (தமிழ்நாட்டிலிருந்து) கொண்டுவந்தார் என்று கூறுகின்றனர்.

நட்பு, பகை ஸ்வரங்கள் என்ற அடிப்படையில் பார்த்தால் Just Intonation scale தான் சிறந்த மேளமாகும் (scale). அப்படியிருக்கச் சம அதிர்வு விகித மேளம் Equal Temperament Scale உருவாக என்ன காரணம் என்று ஆராய்ந்தால் தொன்றுதொட்டு வழக்கிலிருந்த இசைக்கருவிகளில் பெரும்பான்மையானவை நிலையான ஸ்வரங்கள் (Fixed Notes) கொண்டவை. நிலையான ஸ்வரங்கள் (fixed notes) கொண்ட சில

கருவிகள் பண்டைய யாழ், பியானோ, ஸ்வரமண்டலம், ஜலதரங்கம் ஆகியவை. அத்தகைய கருவிகள் பண்முதல் மாற்றம் செய்வதற்கு உகந்தவை. மேனாட்டினர் ஒரு கருவியில் எந்த ஸ்வரத்தை வேண்டுமானாலும் ஆதாரஷட்ஜமாகக் கொண்டு வாசிக்க வேண்டும் என்று கருதினார்கள். ஆகையால் இருபது நூற்றாண்டுகளுக்கு முன்னிருந்த Pythagoras காலம் முதல் இன்றுவரை ஸ்ருதிபேதம் அல்லது கிரஹபேதம் செய்வதற்காக just intonation scaleஐ மாற்றியமைக்க வேண்டும் என்ற ஒரு நிலை இருந்து அஃது இன்று Equal Temperament scale ஆகக் காட்சியளிக்கிறது.

ஆனால் மேனாட்டிசை அறிஞர்கள் எல்லாம் ஒரு மனதாக இந்தச் சம அதிர்வு விகித மேளத்தை ஏற்றுக்கொள்ளவில்லை. இன்றுவரை அதை வன்மையாகக் கண்டிப்பவர்களும் உள்ளனர். 1875 ஆம் ஆண்டில் Professor Blaserna என்ற இசை விற்பன்னர் கூறுகிறார்: "இந்த மேளம் நம்முடைய இசையுணர்விற்கும், எதிர்பார்ப்புகளுக்கும் ஏற்றதாக இல்லை. அதைச் சகித்துக்கொள்வதோடு அல்லாமல் அது நன்றாக அமைந்த ஒன்று என்று எண்ணுவோமானால் அது நம் செவியுணர்வு இந்த மேளத்தின் ஸ்வரங்களைக் கேட்டுக்கேட்டுச் சீர்கெட்ட நிலையிலுள்ளது என்றுதான் கொள்ளவேண்டும்" (The Flute R.S.Rockstro - page 116: Music which is based on the tempered scale must be regarded as imperfect, and unworthy of our sensibilities and aspiration. That we can endure it and even think it beautiful only shows that our ears have been systematicaly vitiated.)

நம்முடைய பண்டைய இசையிலும் பண்முதல் மாற்றுச் செய்து பார்த்துப் பிறகு, அதை வேண்டாமென்று கைவிட்டோம். ஆனால் நாம் "பண்முதல் மாற்று" வேறு காரணத்தை முன்னிட்டுச் செய்தோம். பண்முதல் மாற்றுச் செய்வதால் வேறுவேறு மேளங்கள் ஒரு மேளத்திலிருந்து கண்டுபிடிக்க வேண்டுமென்று எண்ணினோம். இந்த அடிப்படையில்தான் செம்பாலையிலிருந்து ஏழ்பெரும் பாலைகள் (செம்பாலை, படுமலைப்பாலை, செவ்வழிப்பாலை, அரும்பாலை, கோடிப்பாலை, விளரிப்பாலை, மேற்செம்பாலை) என்பவை கண்டோம். இப்படி JUST INTONATION SCALE என்ற மேளத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டால்தான் முடியும். EQUAL TEMPERAMENT SCALE பண்முதல் மாற்றுச் செய்வதால் மீண்டும் மீண்டும் அதே மேளம்தான் வரும். Major Scale ல் பண்முதல் மாற்றுச் செய்வதால் மீண்டும் மீண்டும் அதே மேளம்தான் வரும். அதனால் Major scales in C, D, E, F, G, A, B - என்றே அழைக்கிறார்கள்.

அவர்கள் விரும்பியதெல்லாம் ஒருமேளத்தை எந்த ஸ்வரத்தை வேண்டுமானாலும் ஆதார ஸ்வரமாகக்கொண்டு வாசிப்பதைத்தான். அதற்காகக் கிளைஸ்வரம், நட்புஸ்வரம், இணைஸ்வரம் என்ற தொடர்புகளையெல்லாம் காற்றில் பறக்கவிட்டு இவற்றில் ஒரு தொடர்பும் இல்லாத ஒரே மாதிரியான விகிதத்தைக் கொண்டுள்ளார்கள். **Just intonation scale** என்பது இசையில் இன்பம்தரும் ஸ்வரச் சேர்க்கைகளைக் கொண்டது. சம அதிர்வு விகித மேளம் கணிதத்தின் அடிப்படையில் மேற்கூறிய சௌகரியத்தை முன்னிட்டுச் செயற்கையாக உண்டாக்கப்பட்ட மேளம்.

சம அதிர்வு விகித மேளத்தில் இசைக்கருவிகளை எப்படி ஸ்ருதி சேர்க்கவேண்டும் என்று து.ஆ. தனபாண்டியன் எழுதிய நுண்ணலகுகளும் ராகங்களும் என்ற நூலில் கூறியிருக்கிறார்.

ஹெர்மன் ஸ்மித் (HERMAN SMITH) என்பவர் பியானோ இசைக்கருவியின் ஸ்வரங்களைச் சரியானபடி அமைப்பதில் கவனிக்க வேண்டிய இரண்டு முக்கியக் குறிப்புகளைத் தருகிறார்.

1. தொடங்கும் ஸ்வரமும் அதற்கு எட்டாவது ஸ்வரமும் (Octave) ஒத்த பொருத்தமுள்ளனவாக இருக்க வேண்டும்.

2. தொடங்கும் ஸ்வரமும் அதற்கு ஐந்தாவது ஸ்வரமும் (ஸ-ப) மிகமிகச் சிறிய அளவு குறைத்தே வைக்க வேண்டும்.

இது நமக்கு விந்தையாக இருக்கிறது! சிலப்பதிகாரத்திலே "ஏற்றிய குரலிளி யென்றிரு நரம்பினை ஒப்புக் கேட்கும் உணர்வின" ராக இருக்கவேண்டும் என்று சொல்லப்பட்டுள்ளது. ஆனால் Equal temperament scale வேண்டுமென்று சொல்பவர்கள் கீழ் "ஸ"வும் மேல் "ஸ்"வும் சேர்க்கும் போது மட்டும் ஒப்பக் கேட்கும் உணர்வினராக இருந்தால் போதும் என்கிறார்கள். ஸ-ப என்று சேர்க்கும்போது முதலில் ஒப்பக்கேட்கும் உணர்வினராக இருந்து, பிறகு அந்தப் "ப"வை மட்டும் சற்றுக் குறைக்க வேண்டும் என்கிறார்கள். அஃதாவது ஸவும் பவும் ஸ்ருதி சேரக்கூடாது என்று அறிவுறுத்துகிறார்கள். Equal temperament scale என்ற மேளத்தை நாம் கனவிலும் நினைக்கக்கூடாது என்பதற்குத் தவிர்க்க முடியாத ஒரு காரணத்தை இங்கே நமக்குக் கூறியிருக்கிறார்கள்.

நாம் ஆதார ஸ்ருதிக்காகத் தம்பூரா என்ற ஒரு கருவியில்லாமல் பாடுவதில்லை; வாசிப்பதில்லை. நாம் பாடும்வரை இந்தக் கருவியில், ஸ, ப, ஸ என்ற ஸ்வரங்கள் ஒலித்துக்கொண்டே இருக்கும். அந்த ஸவும் பவும் ஸ்ருதி சேராவிட்டால் கச்சேரி முழுவதும் தம்பூராவில் அபஸ்வரம்

ஒலித்துக்கொண்டே இருக்கும்.

இந்த மேளத்தை நாம் ஏற்க வேண்டும் என்பதற்காக ஏற்க முடியாத வாதங்களை நம்முன் வைக்கிறார்கள். து.ஆ. தனபாண்டியன் நூலிலே 110-ஆம் பக்கத்திலே ஆசிரியர் கூறுகிறார்: ``ச-ப 3/2 ச-ம 4/3 என்னும் அளவு தோராயமானது. அது முற்றிலும் சரியான நுட்பமான அளவு என்று கொள்ள இயலாது என்றுநாம் காண்கிறோம். 3/2, 4/3 என்னும் அளவுமுறை பழந்தமிழ் நூல்களிலாவது, பரதர் என்று சாரங்கதேவர் எழுதிய வடமொழி நூல்களிலாவது காணப்படவில்லை. பிதகோரஸ் என்னும் கிரேக்கத் தத்துவ ஞானி இம்முறையைக் குறிப்பிட்டுள்ளார். `` நம்முடைய நூல்களில் பஞ்சமம் 3/2, மத்திமம் 4/3 என்ற விகிதங்களைத் தராத காரணத்தால் 3/2, 4/3 ஆன விகிதங்கள் தோராயமானவை என்று கொள்வோமானால், மேல் ஷட்ஜம் கீழ்ஷட்ஜத்திற்கு 2:1 என்ற விகிதமுடையது என்று அந்த நூல்கள் கூறாததால் அதையும் தோராயமாய்க் கொள்ள வேண்டும். அப்படிக் கொண்டால் EQUAL TEMPERAMENT SCALE இன் அடிப்படையே தகர்ந்து விடும்.

Napier என்னும் கணிதமேதை Logarithm என்ற கணித முறையைக் கண்டுபிடித்தார். 1653-ஆம் ஆண்டில் இசையில் ஸ்வரங்களின் அதிர்வுகளைக் கணிக்க இம்முறையை Lord Brouncker என்பவர் கையாண்டார். மேனாட்டினர் கீழ் ஸவிற்கும் மேல் ஸவிற்கும் உண்டான விகிதமாகிய 2 என்ற எண்ணுக்கு உரிய Logarithm. 3010 என்று Logarithm அட்டவணையிலிருந்து எடுத்துக் கொண்டார்கள். 3010 என்ற எண்ணை பன்னிரண்டால் வகுத்தால் 02509 என்ற எண் கிடைக்கும். இதற்கு Antilogarathim 1.0594631. ஒரு மண்டிலத்தின் "ஸ" வின் அதிர்வு எண் 100 என்று வைத்துக் கொண்டால் சுத்தரிஷபத்தின் அதிர்வு எண் 100 X 1.0594631 ஆகும். சதுஸ்ருதி ரிஷபத்தின் அதிர்வு எண் சுத்த ரிஷபத்தின் அதிர்வு எண் X 1.0594631 ஆகும். இப்படியாகப் பியானோவின் 12 சுரங்களுக்கு ஒவ்வொரு முறை 1.0594631ஆல் பெருக்கினால் மேல் "ச"வின் அதிர்வு சரியாக 200 ஆகும். பஞ்சமத்தின் அதிர்வு 150க்குப் பதிலாக 149.83 ஆகும். அஃதாவது நாம் முன்னர்க் கூறியபடி ஸவும் பவும் ஸ்ருதி சேராமல் அபஸ்ருதியாக நிற்கும். ஒத்த உணர்வாகிக் கேட்டால் 150 ஆக எளிதில் எந்தக் கலைஞனும் சேர்த்துவிடலாம். 149.83 ஆகச் சேர்க்க வேண்டுமென்றால் 150 என்ற அதிர்வுக்குச் சேர்த்து விட்டுத் தோராயமாகப் பஞ்சமத்தைக் குறைத்து 149.83 வரும்படிச் செய்ய வேண்டும்.

மேனாட்டில் Piano Tuner என்ற இசைக்கைவினைஞன் (Mechanic) இருப்பான். அவன்தான் Pianoவை ஸ்ருதி சேர்க்க வேண்டும். இசைக்

கலைஞனைவிட ஒருகாலத்தில் கைவினைஞனுக்கு ஊதியம் அதிகமாகக் கொடுத்து வந்தார்கள். இன்று ஸ்ருதி சேர்ப்பதற்கு அணுமின் கருவிகள் உண்டு. இக்கருவிகளின் உதவியால் இந்தக்கரடு முரடான மேளத்திற்குச் சுரங்களைச் சேர்த்துக் கொள்ளலாம்.

ஒரு கருவியை Equal Temperament Scale முறைப்படி செம்பாலைக்குச் சேர்த்தால் அதில் எந்த ஸ்ருதிக்குப் பண்ணுப் பெயர்த்தாலும் மீண்டும் மீண்டும் செம்பாலையே ஒலிக்கும். அப்படி ஒலிக்காவிட்டால் அது Equal Temperament மேளம் ஆகாது.

யாழ்க்கருவியில் அவர்கள் கூற்றின்படி
ஆயப்பாலையின் 12 அரை ஸ்வரங்களுக்கும்
வட்டப் பாலையின் 24 கால் ஸ்வரங்களுக்கும்
திரிகோணப் பாலையின் 48 அரைக்கால்

ஸ்வரங்களுக்கும்

சதுரப்பாலையின் 96 வீசம் ஸ்வரங்களுக்கும் ஆக அக்கருவியில் ஒவ்வொரு மண்டிலத்துக்கும், 12,24 & 48 அல்லது 96 நரம்புகள் வேண்டும்.

24 அலகுகளைக் கொண்ட ஆபிரகாம் பண்டிதரின் மேளத்தை மேற்கொண்டால் வண்ணப்பட்டடை யாழ்மேல் வைப்பதில் அருத்தமே இருக்காது. ஒருமண்டிலத்தில் 22 அலகுகளே என்று ஐயத்திற்கிடமின்றி அடியார்க்கு நல்லார்:

குரல் துத்தம் நான்கு கிளை மூன்று இரண்டு ஆங்(கு)

உழையா உழை இளி நான்கு - விரை

விளரியெனின் மூன்றிரண்டு தாரமெனச் சொன்னார்

என்றும், அரும்பதவுரையாசிரியர்

குரலே துத்தம் இளியிவை நான்கும்
விளரி கைக்கிளை மும்மூன்றாக
தளராத் தாரம் உழையிவை ஈரிரண்டு
எனவெழும் என்ப அறிந்திசி னோரே

என்றும் கூறியுள்ளார்கள்.

இதுகாறும் இசைநூல்களை ஆதாரமாகக் கொண்டு பண்டைத் தமிழர்கள் 22 அலகுகளே கொண்டிருந்தார்கள் என்றும் 24 அலகுகளைக் கொண்டு பண்டிதர் காட்டிய மேளம் நம்மிசைக்கு எந்த விதத்திலும்

பொருந்தாது என்று காட்டியுள்ளேன். இப்போது நடைமுறையில் என்னால் உருவாக்கப்பட்டு 15 ஆண்டுகளாக நான் அரங்குகளில் உபயோகித்துவரும் ஒரு அணுமின்னிசைச் சுருதிப் பெட்டி (Electronic Sruthi Box) என்ற கருவியைப் பற்றி இங்கே குறிப்பிடுவது மிகவும் பொருத்தமாக அமையும் என்று நம்புகிறேன். அதை முதன்முதலாக நான்தான் செய்தேன் என்பதற்குச் சான்றாக அரசிடமிருந்து ஒரு Patentஉம் வாங்கி வைத்துள்ளேன்.

தற்சமயம் இதைப் பலர் செய்திருக்கிறார்கள். இதற்கான Patent என்னிடமிருப்பதால் மற்றவர்கள் அதைச் செய்யாமல் தடுத்திருக்கலாம். ஆனால் புனிதமாக நான் எண்ணியிருக்கும் இசைத்துறையில் அவ்வாறு செய்ய மனமில்லை. இக்கருவியினால் இசை வளர்ச்சியடைய வேண்டுமென்று கருதினேன். பல ஆண்டுகளாக இக்கருவியைச் செய்த ஆராய்ச்சியின் மூலம் இப்போது புது முறையில் செய்துள்ளேன். இக்கருவியில் Audio Oscillator என்ற பாகம் ஒரு குறிப்பிட்ட அதிர்வுடைய ஒலியைத் தானாகவே உண்டாக்கும். அஃதாவது ஒரு தந்தியை மீட்டினால் ஒரு சுரம் கேட்டுக் கொண்டேயிருக்கும். தந்தியை ஒரு முறுக்காணியின் உதவியோடு வெவ்வேறு சுரங்கள் அமையுமாறு செய்வது போல இந்தக் கருவியிலும் வெவ்வேறு சுரங்கள் கேட்கும்படி ஏற்றியிறக்கி இயங்குமாறு அமைத்தேன். தம்பூராவில் நான்கு தந்திகள் அமைத்து ஸ, ப, ஸ் என்று சுருதி சேர்ப்பது போல் இரண்டு Oscillator செய்து அவ்விரண்டையும் ஸ, ப என்ற முறையில் அமைத்து இந்தச் சுருதிப்பெட்டியைச் செய்தேன்.

புல்லாங்குழல் வாசிக்கும்போது சுருதிப்பெட்டியை இயக்க அடுத்தவர் துணை வேண்டியிருந்ததால் இந்தத் தானியங்கிக் கருவியை அமைத்தேன். பின்னர் அணுமின்னியல் (Electronics) நூல்களிலிருந்து Frequency dividing Circuit என்று இருப்பதாக அறிந்தேன். அதன் உதவியால் ஓர் ஆஸிலேட்டரின் அதிர்வெண்ணை வகுக்கலாம் என்று தெரிந்து கொண்டேன். அஃதாவது கருவியின் அதிர்வெண் F என்றால் F/2, F/3, F/4 போன்று எந்த அதிர்வெண்ணையும் உண்டாக்கலாம். இசை நூல்களிலிருந்து ஸ-ப- என்ற அதிர்வுகளின் விகிதம் 3/2 என்று அறிந்தேன். ஒரு Master Oscillattor செய்து அதைத் தனியே இரண்டாலும் மூன்றாலும் வகுத்தால் இப்படி அமையும்.

Master Oscillator (அதிர்வெண்) F

F/3 F/2

ஸ ப

உதாரணமாக மாஸ்டர் ஆஸிலேட்டரின் அதிர்வெண் 300 ஆக இருந்தால் 100 அதிர்வெண்ணும் 150 அதிர்வெண்ணுமுடைய இரண்டு ஸ்வரங்கள் கிடைக்கும். இசைக்கணித முறைப்படி இவை ஸ-ப- என்ற முறையில் ஒலிக்கும். தம்பூராவில் இரண்டு தந்திகளாவது இருந்தால்தான் ஸ-ப- முறையில் ஒலிக்கச் செய்யலாம். அவை அவ்வாறு ஒலிக்க நாம் ஒப்பக் கேட்கும் உணர்வினராக இருக்க வேண்டும். ஆனால் இந்தச் சுருதிப் பெட்டியில் ஓர் ஆஸிலேட்டர் இருந்தால் போதும். ஸ-ப-முறையில் இரண்டு ஒலிகளைப் பெறலாம்.

சில நேரங்களில் சுருதிப்பெட்டியில் நமக்கு மத்திம ஸ்ருதியும் வேண்டியிருக்கிறது. ஆகையினால் தற்சமயம் நான் செய்து பயன்படுத்திவரும் சுருதிப்பெட்டி அடியிற்கண்டவாறு அமைந்திருக்கிறது.

Master Oscillator 100 சுருதிகள்

1	2	3	4
F/12	F/9	F/8	F/6
ஸ	ம	ப	ஸ்

ம or ப

1 முதல் 4 வரை உள்ள வரிகளில் ஆதார ஷட்ஜம், மத்தியமம், பஞ்சமம், மேல் ஷட்ஜம் ஆகிய ஒலிகள் கிடைக்கும்.

2. இவற்றில் 2,3-வரிகளில் ஒரு சொடுக்கி (Switch) அமைத்தால் ம அல்லது ப என்ற ஒலி கிடைக்கும். தேவைக்கேற்பப் பஞ்சம ஸ்ருதியோ மத்திம ஸ்ருதியோ வைத்துக் கொள்ளலாம்.

3. மேலே விவரிக்கப்பட்டுள்ள சுருதிப் பெட்டியை நான் ஏறத்தாழ 15 ஆண்டுகளுக்கு மேல் வைத்துக்கொண்டு அரங்குகளில் வாசித்து வருகிறேன்.

சென்னை வித்வத்சபையில் நான்தான் முதலில் இப்படியொரு சுருதிப் பெட்டியைக் காண்பித்திருக்கிறேன். சென்னைத் தமிழ்ச்சங்கத்தில் புல்லாங்குழலைப் பற்றி ஆராய்ச்சிக் கட்டுரை வாசித்து நிரூபணம் செய்த போது இந்தச் சுருதிப் பெட்டியை வைத்து வாசித்துள்ளேன். திரு

செம்மங்குடி சீனிவாஸய்யர், திருமதி Dr. M.S. சுப்புலெட்சுமி திரு. A.K.C. நடராஜன், மதுரை திரு M.P.N. சேதுராமன், திரு V.V. சுப்ரமண்யம், திரு மதுரை G.S. மணி முதலியோருக்குப் பரிசாகவோ அல்லது அதற்கு உண்டான மிக மலிவான விலையோ பெற்றுக்கொண்டு கொடுத்திருக்கிறேன். அவர்களும் இக்கருவியைப் பயன்படுத்தி யுள்ளார்கள். வயலின் கலைஞர் திரு. பாப்பா K.S. வேங்கடராமையா என்னை மிகவும் வற்புறுத்தி, அதற்குப் பொருளும் தந்து என்னிடம் முதன் முதலாகப் பெற்று, அதை வைத்துக் கொண்டு நாளொன்றுக்கு 6 மணி நேரம் வரை சாதகம் பண்ணியதாகக் கூறினார்கள். இதை இங்கே கூற வந்ததற்குக் காரணம் : இசையில் ஒரு மண்டிலத்தில் ஸ, க, ம, ப, ஸ - என்ற ஸ்வரங்கள் 1, 5/4, 4/3, 3/2,2 என்ற விகிதத்தில் அமைந்திருப்பது தோராயமன்று; உறுதியான - நிரந்தரமான ஒன்று என்பதற்கு இச்சுருதிப்பெட்டியே மறுக்கமுடியாத சான்றாகும் என்பதே.

இந்த 2, 3/2, 4/3, 5/4 என்ற பின்னங்களை நம்முடைய இசையில் ஏற்றுக்கொண்டதற்குக் கணித அடிப்படையில் ஒரு சிறப்பான விளக்கமளிக்கலாம். ஒரு நரம்பை மீட்டினால் ஒரே அதிர்வெண் கொண்ட ஒரு ஸ்வரம் மட்டும் தோன்றுவதில்லை; அந்த ஓர் அதிர்வெண்ணுடன் உள்ளோசை அல்லது தான்தோன்றி என்று கூறப்படும் சில அதிர்வெண்களும் ஒரே சமயத்தில் தோன்றுகின்றன. உதாரணமாக 100 அதிர்வெண் கொண்ட ஒரு ஸ்வரத்துடன் 200, 300, 400, 500 அதிர்வெண்களுடைய ஸ்வரங்களும் உடன்தோன்றும். இவ்வாறு உடன் தோன்றும் ஸ்வரங்களுக்கு Harmonics என்று பெயர் வைத்துள்ளார்கள். 200, என்னும் அதிர்வெண்கள் கொண்ட ஒலி ஒரு தனி ஒலி மட்டுமன்று; அது 100 அதிர்வெண் கொண்ட ஒலிக்கு இரண்டாவது Harmonic ஆகும். அதனால்தான் ஸ - ஸ் - என்ற முறை கொண்ட இரு ஸ்வரங்களை நாம் ஒப்பக்கேட்கும் உணர்வுடையவர்கள் ஆகிறோம். அவை இரண்டும் இரண்டு மண்டிலங்களைச் சேர்ந்த ஒரே ஸ்வரங்கள் என்று அறிகிறோம்.

ஸ என்ற சுரத்தின் அதிர்வெண் 100 என்றால் ப என்ற சுரத்தின் அதிர்வெண் 150 என்று பார்த்தோம். 100 என்ற அதிர்வெண் கொண்ட சுரத்தின் Harmonic 100, 200, 300, 400 என்றால் 150 அதிர்வெண் கொண்ட சுரத்தின் Harmonic வரிசை, 150, 300, 450, 600, 750 ஆகும். இந்த ஸ்வரங்களின் அதிர்வெண் வரிசைகளை நோக்கினால், ஸ வின் 3rd Harmonic 300, ப-வின் 2nd Harmonic உம் 300 தான். அதனால்தான் நாம் ஸவையும் பவையும் ஒப்பக் கேட்கும் உணர்வுடையவராகிறோம்.

ஆனால் ஸ, ஸ் என்ற சுரங்களைவிட இங்கு ஒருமைப்பாடு ஒருபடி குறைவாகத்தான் இருக்கும். ஆயினும் மற்றச் சுரங்களின் சேர்க்கையைவிட இஃது அதிகமாகவே ஒருமைப்பாடு கொண்டதாக இருக்கும். அதனால்தான் குரல் - இளி அல்லது ஸ-ப-முறை செவிக்கு இன்பம் பயக்கிறது. இளி, பட்டடை நரம்பாகிறது. குரல் - இளிமுறைக் கிளைச் சுரமாகிறது. இதேபோல் ஸ- ம - உறவு 4/3 என்று இருப்பதால் ஸ என்ற சுரத்தின் 4வது Harmonicஉம், ம என்ற சுரத்தின் 3வது Harmonic இரண்டும், 400 என்ற அதிர்வெண் உடையனவாக ஆகின்றன. ஸ-ப வுக்கு அடுத்ததாக ஸ - ம - முறை இன்பம் பயக்கிறது. இவை இரண்டும் நட்புச் சுரங்கள் ஆகின்றன.

ஸ - ஸ் - என்பது முதல் நிலை ஒருமைப்பாடு.

ஸ - ப - 3/2 ஆக இருப்பதால் இரண்டாம்நிலை ஒருமைப்பாடு.

ஸ - ம - 4/3 ஆக இருப்பதால் மூன்றாம்நிலை ஒருமைப்பாடு.

ஸ - க - ம - ப - ஸ 1, 5/4, 4/3, 3/2, 2 என்ற விகிதங்களுடையனவாக இருப்பதை இன்னொரு கண்ணோட்டத்தில் நாம் பார்க்கலாம்.

தம்பூராவைத் துல்லியமாகச் சுருதி சேர்த்தால் மேல் மண்டிலத்து அந்தரகாந்தாரம் ஒலிப்பதைக் கலைஞர்கள் நன்கு உணர்வார்கள். இதற்கு நல்ல காரணம் உண்டு. இரண்டு நரம்புகளில் F1, F2 என்ற அதிர்வெண்களையுடைய சுரங்களைச் சேர்த்தால், F1 + F2 என்ற சுரமும் F2-F1 என்ற சுரமும் கேட்கும் என்பது ஒலியியல் விதி. 100 அதிர்வெண்களுடைய ஸ -வும், 150 அதிர்வெண்களுடைய ப-வும் சேர்ந்தால் இந்த ஸ, ப - என்ற சுரங்களுடன் (100 + 150), (150-100). அஃதாவது 250 அதிர்வெண் கொண்ட சுரம், 50 அதிர்வெண் கொண்ட சுரம் ஆகஇரு சுரங்களும் கேட்கும். 50 அதிர்வெண் உடைய சுரம் 100இல் சரிபாதி. ஆகையால் இது மந்தரஸ்தாயி ஷட்ஜம் ஆகும். 250 அதிர்வெண் உடைய சுரம், தாரஸ்தாயி ஷட்ஜமாகிய 200 அதிர்வெண் கொண்ட சுரத்துடன் 250 / 200 என்ற விகிதமுடையதாகும். இது 5/4 என்ற விகிதமாகும். ஆகையால் இந்த சுரம் தாரஸ்தாயியின் அந்தர காந்தாரமாக ஒலிக்கும். தம்பூராவில் சரியாகச் சுருதி சேர்ந்தால் அந்தர காந்தாரம் கேட்பதற்கு இதுவே சரியான காரணம். மேலே குறிப்பிட்ட கணக்கைக் கூர்ந்து நோக்கினால் இந்த 5/4 விகிதம் கொண்ட அந்தரகாந்தாரம் ஒலிப்பதற்கு அடிப்படைக் காரணம் ஸ - ப அல்லது குரல் - இளிமுறை 3/2 ஆக இருப்பதுதான். எப்படிப் பார்த்தாலும் இந்த 3/2 என்ற விகிதம் தோராயமானதன்று. இஃது ஒப்பக்கேட்கும் உணர்வினை ஆதாரமாகக்

கொண்டது. இது தமிழர்களின் நுண்ணறிவான இசையுணர்வைக் காட்டுகிறது. செவியை விஞ்சிய கருவி கிடையாது.

மேனாட்டிசையில் இந்த விகிதங்கள் மாறியிருப்பதற்கு அவர்கள் ஆதார சுருதி வைத்துக் கொள்ளாததுதான் காரணம். KARUNAMIRTHA SAGARAM, EXTRACT FROM THE FIRST BOOK ON SRUTHIS PARTS I, II AND III (ASIAN EDUCATIONAL SERVICES) என்ற நூலில் 31, 37, 39, 40, 44, 45, 46, 47 ஆகிய பக்கங்களில் கொடுக்கப்பட்ட கணக்குகள் நம் தமிழிசைக்கு ஒவ்வாத கணக்குகள் ஆகும்.

103 பண்கள்

எப்பொருள் யார்யார்வாய்க் கேட்பினு மப்பொருள்
மெய்ப்பொருள் காண்ப தறிவு.

(இவ்வத்தியாயத்திற்கு இந்தக் குறளை மேற்கோள் காட்டுவதற்குக் காரணம் பல நூலாசிரியர்கள் 103 பண்கள் கிட்டுவதற்குக் கூறும் கணக்குகள் பொருந்தாமையே.)

உலக இசை மரபுகளில் பாலைகளின் பிறப்பைப் பற்றிக் கூறுவதை ஒப்புநோக்கினால் பழந்தமிழர் பாலையின் பிறப்பைப் பற்றிச் சொல்வதில் அவர்களின் தனிச்சிறப்புத் தெரிகிறது. வேத மரபில், இருக்குவேதத்தை ஒரே சுரத்தில் சொன்னார்கள். ஸாம வேதத்தை மூன்று சுரங்களில் ஆரம்பத்தில் கூறிக் காலப்போக்கில் ஐந்தாக விரித்து ஏழு சுரங்களில் ஒரு பாலையை (எப்போது) உண்டாக்கினார்கள், அஃது எந்த இராகத்தில் இருந்தது என்று இந்த நூற்றாண்டுவரை தெளிவாக இல்லை.

மேனாட்டு இசையில் கிரேக்க முறையைப் பின்பற்றி நமது சங்கராபரணத்தைப் போன்ற Major Scale என்ற ஒரு பாலையைக் கூறி அதன் சுரங்களை Equal Temperament என்ற அடிப்படையில் மூன்று அல்லது நான்கு நூற்றாண்டுகளுக்கு முன்னர்தான் நிருணயித்தார்கள். இந்த ஒரு பாலையன்றி Minor Scale என்ற முறையில் Melodic Minor என்றும் Harmonic Minor என்றும் இரண்டு பாலைகளை வகுத்திருக்கிறார்கள். மேனாட்டாரின் Major Scale கிரேக்க நாட்டின் Pythogorean scaleஐப் பின்பற்றியது. வரலாற்றாசிரியர்கள் Pythagorean பாலையை இந்தியாவிலிருந்து கொண்டுவந்தனர் என்று கூறுகிறார்கள். அந்தக்காலத்தில் இந்தப் பாலை தமிழ்நாட்டில்தான் இருந்தது.

இசைத்தமிழில் அடிப்படைப் பாலையான செம்பாலையைக் கூறும்போது, இன்று நாம் கணிதவியல், பௌதிகவியல், வேதியியல் போன்ற துறைகளில் காணும் தெளிவான - செறிவான முறையில் சூத்திரங்கள் சொல்லுவது போன்ற ஓர் அற்புதமான சூத்திரத்தில் சொல்லியிருக்கிறார்கள். அந்தச் சூத்திரமாவது:

தாரத்துட்டோன்றும் உழை உழையுட் டோன்றும்
ஒருங்குரல் குரலினுட் டோன்றிச் சேருமிளி
இளியுட்டோன்றுந் துத்தம் துத்தத்துட் டோன்றும் விளரி
விளரியுட் கைக்கிளை தோன்றும் பிறப்பு

இந்தச் சூத்திரம் குரலிளி முறையை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஆறே படிகளில் செம்பாலையின் பிறப்பை அழகாகச் சித்திரிக்கிறது.

1.	தாரம்-உழை	நி1-ம1
2.	உழை-குரல்	ம1-ஸ
3.	குரல்-இளி	ஸ-ப
4.	இளி-துத்தம்	ப-ரி2
5.	துத்தம்-விளரி	ரி2-த2
6.	விளரி-கைக்கிளை	த2-க2

செம்பாலையின் ஏழு சுரங்களும் எளிமையாகக் கிடைத்துவிட்டன. செம்பாலையை விபுலானந்தர், Dr. S. இராமநாதன், வீ.ப.கா. சுந்தரம் போன்றவர்கள் ஹரிகாம்போதியாகவும், ஆபிரகாம் பண்டிதர், Dr. ஜெயலெக்ஷ்மி, து.ஆ. தனபாண்டியன் முதலியோர் சங்கராபரணமாகவும் கொண்டார்கள். நான் விபுலானந்தரையே பின்பற்றுகிறேன்.

இந்தச் சூத்திரத்தை இரத்தினச் சுருக்கமாகத் தாரத்துள் உழை தோன்றச் செம்பாலை என்று சொல்வார்கள்.

இந்தச் செம்பாலையை நிலைநாட்டிய பிறகு, அந்தப் பாலையின் ஏழு சுரங்களையும் பண்முதல் மாற்றுச் செய்து ஏழு பெரும்பாலைகள் பெற்றனர். அவை வருமாறு :

குரல் குரலாக செம்பாலைப்பண்	-	ஹரிகாம்போதி
துத்தம் குரலாகப் படுமலைப் பாலைப்பண்	-	நடபைரவி
கைக்கிளை குரலாகச் செவ்வழிப்பாலை	-	இருமத்திமத் தோடி
உழை குரலாக அரும்பாலை	-	சங்கராபரணம்
இளி குரலாகக் கோடிப்பாலை	-	கரஹரப்ரியா
விளரி குரலாக விளரிப்பாலை	-	தோடி
தாரம் குரலாக மேற்செம்பாலை	-	கல்யாணி

இந்தப் பாலைகளின் கருநாடக ராகப் பெயர்கள் யாழ் நூலைத் தழுவித் தரப்பட்டுள்ளன. ஆபிரகாம் பண்டிதர், இராமநாதன் முதலியவர்கள் இதற்கு மாறுபட்டிருக்கிறார்கள். ஆபிரகாம்பண்டிதர் செம்பாலையைச் சங்கராபரணம் எனக் கொண்டிருக்கிறார். விபுலானந்தர் தரும் ராகங்கள் பேராசிரியர் Sambamoorthy, South Indian Music Book V 86-87 பக்கங்களில் கொடுத்த Graha Bedha Pradarsani Chartஐ ஒத்திருக்கிறது. இந்த ஏழ்பெரும் பாலைகளில் செவ்வழிப்பாலையில் பஞ்சமம் இல்லாததால் அதை மற்றப் பாலைகளைப் போல் ஏற்றுக் கொள்வதற்கில்லை.

குடந்தை சுந்தரேசனார் முதலேழ் பெரும்பாலைகளைப் போல் முதல் ஐந்திசைப் பண்களை அட்டவணையிட்டு, அதன் பிரதியொன்றை எனக்கன்பளிப்பாகக் கொடுத்துள்ளார். அந்த ஐந்திசைப் பண்களின் கருநாடக ராக இசைப்பெயர்கள், மோகனம், மத்தியமாவதி, இந்தோளம், சுத்தசாவேரி, உதயரவிச்சந்திரிகா (சுத்ததன்யாசி) ஆகியவை.

அடுத்த கட்டமாக நான்கு யாழ்களுக்கும் உரிய பண்களை நிருணயிக்க வேண்டும். இங்கு நமக்குக் கைகொடுப்பது பஞ்சமரபி லிருந்து எடுத்துக்காட்டப்படும் ஒரு வெண்பா.

தாரத் துழைதோன்றப் பாலையாழ், நேரே
கூரத் துழையே குறிஞ்சியாழ், நேரே
இளிகுரலில் தோன்ற மருதயாழ், துத்தம்
இளிபிறக்க நெய்தல் யாழ்

இன்னொரு பாடம்
தாரத் துழைதோன்றப் பாலையாழ் தண்குரல்
ஒருமுழை தோன்றக் குறிஞ்சியாழ் நேரே
இளிகுரலிற் றோன்ற மருதயாழ் - துத்த
மிளியிற் பிறக்க நெய்தல் யாழ்.

இவ்வெண்பாவின் படி

1. தாரத்தில் உழை தோன்றச் செம்பாலை
2. உழையில் குரல் தோன்றக் குறிஞ்சி
3. குரலில் இளி தோன்ற மருதம்
4. இளியில் துத்தம் தோன்ற நெய்தல்.

அஃதாவது செம்பாலையில் இளி குரலாகக் குறிஞ்சி, குறிஞ்சியில் இளி குரலாக மருதம், மருதத்தில் இளி குரலாக நெய்தல்.

இவ்வாறு பண்முதல் மாற்றுச் செய்தால்
பாலையாழ் - செம்பாலை - அரிகாம்போதி
குறிஞ்சி - கோடிப்பாலை - கரஹரப்ரியா
மருதம் - படுமலைப்பாலை - நடபைரவி
நெய்தல் - விளரிப்பாலை - தோடி

செம்பாலையில் ஏழு சுரங்களையும் பண் முதல் மாற்றுச் செய்தால் ஹரிகாம்போதி, நடபைரவி, இருமத்திமத்தோடி, சங்கராபரணம், கரஹரப்ரியா, தோடி, கல்யாணி ஆகிய ராகங்கள் கிடைப்பதை முன்னர்ப் பார்த்தோம். ஆகையால் நானில யாழ்களின் நாற்பெரும் பண்களும் இந்த ஏழ்பெரும் பண்களுள் அடங்கிவிடுகின்றன. காரணம் : எல்லாமே செம்பாலையில் பண்முதல் மாறுவதால் கிடைக்கும் இராகங்கள்.

இதுவரை பழைய இசைமுறையும், இன்றைய இசைமுறையும் ஒத்தே வருகின்றன. ஆனால் அடுத்த கட்டமாகப் பண்களுக்கு அகநிலை, புறநிலை, அருகியல், பெருகியல் என்ற நான்கு சாதிகளைக் கூறி 103 பண்களை உருவாக்கியதாகக் கூறப்படுகிறது. இங்கு நான்கு பெரும் பண்கள் கூறி அவற்றுள் அப்பண்களின் திறங்கள் 21 கூறி இந்த 25

பண்களின் நான்கு சாதிகளை நூறு பண்களாப் பெருக்கிப் பின்னர் 3 தனிப்பண்களைச் சேர்த்து நூற்றுமூன்று பண்கள் உள்ளதாகக் காட்டப் படுகின்றன. இந்தக் கணக்கு நிறைவு தருவதாக அமையவில்லை. இவ்வமைப்பைப் பற்றிப் பல நூலாசிரியர்கள் கூறும் விளக்கங்களை இங்கே காண்போம்.

"பழந்தமிழ் இலக்கியத்தில் இசையியல்" என்ற நூலில் வீ.ப.கா. சுந்தரனார் : சிலப்பதிகாரத்தில் 103 பண்களைப் பற்றிய குறிப்புகள் பலவிடங்களில் காணப்படுகின்றன.

1) வர்த்தனை முறையில் 103 பண்கள் அமைந்துள்ளன என்று அடியார்க்கு நல்லார் கூறியுள்ளார். இதனைத் தற்காலத்தில் வர்ஜராக முறை (அஃதாவது ஆரோகணத்திலோ அவரோகணத்திலோ சில சுரங்களை விட்டு அமைப்பது) எனக் கூறுகிறார்கள்.

2) பன்னிரு கோவைகளைப் பன்னிருகால் திரிக்கப் பன்னிரு பாலைகள் பிறக்கும். பன்னிருபாலையினுரு தொண்ணூற்றொன்றும் பன்னிரண்டுமாய்ப் பண்கள் 103 ஆகும்.

3) நாற்பெரும் பண்ணும் சாதி நான்கும் பாற்படு திறனும் பண்ணெனப்படுமே.

இவ்வுரையால் அறிவன : 103 பண்கள் பெரும் பண்களும் பண்ணியல், திறம், திறத்திறம் எனும் பண்கள் சேர்ந்தவை என்பது (13 : 112 சிலப் - உரை).

மற்றொரு கணக்கு ஒரு பாலைக்கு
பண்ணியல் பண் 6
திறப்பண் 15
திறத்திறப்பண் 10
ஆக 31 திறப்பண்கள்.

இனி பாலைகளில் ஒன்றையொன்று ஒவ்வாத சிறப்புத் தரமுடையன 3 பாலைகள். அவை கோடி (கரஹரப்ரியா), விளரி (தோடி) மேற்செம்பாலை (கல்யாணி) 31 x 3 = 93 இவற்றுடன் பெய்தல் முறையால் ஆக்கிய 10 பண் கூட்ட 93 + 10 = 103 ஆகின்றன.

மூன்றாம் முறை : 6 + 15 + 9 = 30 எனக் கொண்டு மூன்று சிறப்புப் பாலைகளைப் பெருக்க 30 x 3 = 90. இவற்றுடன் பன்னிரு சுரங்களில் பாலைப்பட்ட 12 பாலைகளைக் கூட்டுக. 90 + 12 = 102. இவற்றுடன் இரு உழை கொண்ட செவ்வழியைக் கூட்ட 102 + 1 = 103. வேறு முறைகள், வேறு வகையில் 103 பண்களைக் காண்போர் உளரேல் கொள்க.

இவ்வாறு "பழந்தமிழிலக்கியத்தில் இசை" என்ற நூலில் 1986 இல் கூறிய அதே ஆசிரியர் 1991ல் வேறுவிதமாகப் பஞ்சமரபு நூலின் ஆய்வுரையில் கூறுகிறார்.

"103 பண்களைப் பற்றித் தெளிவாக நூல்கள் கூறவில்லை. பலரும் பலவாறு குழப்பியிருக்கிறார்கள். சிலப்பதிகாரத்தில் மூன்று நான்கு இடங்களில் 103 பண்களை வேறுவேறாக அமைத்துக் காட்டியிருக் கிறார்கள். இவை தெளிவற்றவை. மேலும் முரண்பட்டவை. நிகண்டுகள் 103 பண்களின் பெயர்களை மட்டும் கூறுகின்றன. ஏறுஇறங்கு நிரல்கள் கூடத் தெரியாமல் பெயர்களால் என்ன பயன்? ஒரு பயனும் இல்லை. எனவே இந்த நூலில் பயன்படும் வகையில் பண்களின் பகுப்பையும் தொகையையும் காட்டுவோம். சிறப்பாக ஒவ்வொரு பண்ணுக்கும் ஏறு இரங்கு நிரல் நரம்புகளை அறிதல் இன்றியமையாதது. பெயர் எதனையும் சூட்டலாம். ஏறு இறங்கு நிரல் தெரியாவிட்டால் பண் பெயர்களைக் குவித்தல் குப்பைக் குவிப்பு ஆகும். மதுரை நாதசுர மேதை அவர்கள் வகுத்துள்ள 16 + 16 = 32 பெரும்பண் நிரலைப் பெரிதும் விரும்பி ஏற்றுக் கொள்ளல் வேண்டும். அவை அறிவியியல் நெறியில் அமைந்தவை. எனவே அவை விளக்கம் பெறுகின்றன."

ஆசிரியர் 103 பண்கள் அமைப்பை மறுக்கலாம். வித்துவான் பொன்னுச்சாமி பிள்ளையின் 32 பெரும்பண்களை ஏற்றுக் கொள்ளலாம். ஆனால் சங்க நூலாகத் தான் கருதும் பஞ்சமரபிற்கு உரை எழுதுமிடத்து 103 பண்களைத் தெளிவாக்க இருபதாம் நூற்றாண்டில் எழுதிய நூலினை அடிப்படையாகக் கொள்வது சற்றும் பொருந்தாது. பெய்தல் முறை எப்பொழுது, எவ்வாறு, ஏன் தோன்றியது என்று தெளிவாகக் கூறவேண்டும். இதுவே ஆய்வுரைக்கழகாகும்.

103 பண்களின் பகுப்பையும் தொகையையும் ஆபிரஹாம் பண்டிதர், விபுலானந்தர், வெள்ளைவாரணனார், Dr. சேலம் ஜெயலட்சுமி போன்ற பல ஆசிரியர்களும் பின்வருமாறு ஒப்புக் கொண்டிருக்கிறார்கள்.

வெள்ளைவாரணனார் கூற்றை நோக்குவோம்.

"பண்களாவன : பாலையாழ் முதலிய நூற்று மூன்று" என்றார் பரிமேலழகர் (திருக்குறள் உரையாசிரியர்). "ஈரிரு பண்ணும் எழுமூன்று திறனும்" என்பது பிங்கல நிகண்டு. பாலை, குறிஞ்சி, மருதம், செவ்வழி நான்கும் நாற்பெரும் பண்கள். நாற்பெரும் பண்களுக்கும் 21 திறங்களும் கூறப்பட்டன. பாலையாழ்த்திறன் 5; குறிஞ்சியாழ்த்திறன் 8, மருதயாழ்த் திறன் 4; செவ்வழியாழ்த்திறன் 4; ஆக 21. இந்த 21 திறன்களும் நாற்பெரும்

பண்களும் சேர்ந்து 21 + 4 = 25 ஆகின்றன. இந்த 25 பண்களை அகநிலை, புறநிலை, அருகியல், பெருகியல் என்ற வேறுபாட்டால் 25 x 4 = 100 பண்கள் ஆகின்றன. இந்த நூறு பண்களுடன் தாரப்பண்திறம், பையுள்காஞ்சி, படுமலை என்னும் திறங்களைச் சேர்த்து 103 ஆகின்றன. இப்பகுப்பு முறையை அட்டவணையிட்டுக் காணலாம்.

பாலை, குறிஞ்சி, மருதம், செவ்வழி என்னும் நாற்பெரும் பண்களும், அகம், புறம், அருகு, பெருகு என்னும் நால்வகை நிலையால் நானான்கு பதினாறாவன :

அகம்	புறம்	அருகு	பெருகு
1. பாலையாழ்	2. தேவதாளி	3. நிருபதுங்க	4. நாகராகம்
5. குறிஞ்சியாழ்	6. செந்து	7. மண்டலி	8. அரி யாழ்
9. மருதயாழ்	10. ஆகரி	11. சாயவேளார் கொல்லி	12. கின்னரம்
13. செவ்வழி	14. வேளாவளி	15. சீராகம்	16. சந்தி

இவற்றுட் பாலையாழுக்குரிய திறங்கள் : அராகம், நேர்திறம், உறுப்பு, குறுங்கலி, ஆசான் என்பன.

	அகம்	புறம்	அருகு	பெருகு
அராகம்	17. தக்க ராகம்	18. அந்தா ளிப்பாடை	19. அந்தி	20. மன்றல்
நேர் திறம்	21. நேர் திறம்	22. வராளி	23. பெரிய வராளி	24. சாயரி
உறுப்பு	25. பஞ்ச மம்	26. திராடம்	27. அழுங்கு	28. தனாசி
குறுங்கலி	29. சோம ராகம்	30. மேக ராகம்	31. துக்க ராகம்	32. கொல்லி வராளி
ஆசான்	33. காந் தாரம்	34. சிகண்டி	35. தேசாக்கரி	36. சுருதி காந்தாரம்

குறிஞ்சியாழின் திறங்கள் : நைவளம், காந்தாரம், பஞ்சுரம், படுமலை, இருள், அயிர்ப்பு, அரற்று, செந்திறம் என்பன.

	அகம்	புறம்	அருகு	பெருகு
நைவளம்	37. நட்ட	38. அந்தாளி	39. மலகரி	40. விபஞ்சி
காந்தாரம்	41. காந்தாராம்	42. செருத்தி	43. கௌடி	44. உதயகிரி
பஞ்சுரம்	45. பஞ்சுரம்	46. பழம் பஞ்சுரம்	47. மேகராகக் குறிஞ்சி	48. கேதாளிக் குறிஞ்சி
படுமலை	49. கௌ வாணம்	50. பாடை	51. சூர்ப- துங்க	52. நாகம் ராகம்
மருள்	53. மருள்	54. பழந்தக்க ராகம்	55. திவ்விய வராளி	56. முதிர்ந்த இந்தளம்
அயிர்ப்பு	57. அநுத்திர பஞ்சமம்	58. தமிழ்க் குச்சரி	59. அருட்புரி	60. நாராயணி
அரற்று	61. குறிஞ்சி	62. நட்ட ராகம்	63. இராமக் கிரி	64. வியாழக் குறிஞ்சி
செந்திறம்	65. செந்திறம்	66. தக்க ணாதி	67. சாவகக் குறிஞ்சி	68. ஆநந்தை

மருதயாழ்த்திறங்கள் : நவிர், வடுகு, வஞ்சி, செய்திறம் என்பன.

	அகம்	புறம்	அருகு	பெருகு
நவிர்	69. தக்கேசி	70. கொல்லி	71. ஆரியகுச்சரி	72.நாக தொனி
வடுகு	73 இந்தளம்	74. சாதாரி	75. தமிழ்வேளர் கொல்லி	76. காந்தார பஞ்சமம்
வஞ்சி	77. பாக்கழி	78. தத்தள பஞ்சமம்	79. மாதுங்க ராகம்	80. கௌசிகம்
செய்திறம்	81. பியந்தை	82. சீகாமரம்	83. சாரல்	84. சாங்கிமம்

செவ்வழியாழ்த்திறங்கள் : நேர்திறம், பெயர்திறம், யாமை, முல்லை என்பன.

	அகம்	புறம்	அருகு	பெருகு
நேர்திறம்	85. குறண்டி	86. ஆரிய வேளர்	87. தனுக் காஞ்சி	88. வியந்தம்
பெயர்திறம்	89. யாழ்பதம்	90. தாளி	91. கொண் டக்கிரி	92. சீவனி
யாமை	93. யாமை	94. சாளர பாணி	95. நாட்டம்	96. தாணு
முல்லை	97. முல்லை	98. சாதாரி	99. பைரவம்	100. காஞ்சி

மேற்குறித்த நூறு பண்களுடன் 101 தாரப்பண்திறம், 102 பையுள்காஞ்சி, 103 படுமலை என்னும் திறங்கள் மூன்றையும் சேர்க்கப் பண்கள் நூற்றுமூன்றாயின. இப்பகுப்பு முறைக்குரிய விளக்கத்தை யாழ்நூலில் காணலாம்.

இதையடுத்து, தேவாரத்தில் வரும் பண்களின் அட்டவணையைக் காணலாம்.

திணை பெரும் பண்	திறம்	அகநிலை	புறநிலை	அருகியல்	பெருகியல்
		13. செவ்வழி			
பாலை	அராகம்	17. தக்கராகம்			
	நேர்திறம்	21. புறநீர்மை			
	உறுப்பு	25. பஞ்சமம்			
குறிஞ்சி	நைவளம்	37. நட்டபாடை	38. அந்தாளி		
	காந்தாரம்	41. காந்தாரம்			
	பஞ்சுரம்		46. பழம் பஞ்சுரம்	47. மேகரா கக் குறிஞ்சி	
	படுமலை	49. கௌ வாணம்	54. பழந்தக்க ராகம்		
	மருள்				
	அரற்று	61. குறிஞ்சி	62. நட்ட ராகம்		64. வியாழக் குறிஞ்சி

		அகம்	புறம்	அருகு	பெருகு
செந்திறம்		65. செந் துருத்தி			
மருதம்	நவிர்	69. தக்கேசி	70. கொல்லி		
	வடுகு	73. இந்தளம்			76. காந்தார
	வஞ்சி				80. கௌ சிகம்
	செய்திறம்	81. பியந்தை	82. சீகாமரம்		
முல்லை	முல்லை		98. சாதாரி		

இங்கே 22 பண்களே காணப்படுகின்றன. தேவாரத்தில் அமைந்ததுபோலவே நாலாயிரத் திவ்வியப் பிரபந்தத்தில் திருவாய்மொழிப் பதிகங்களுக்குமட்டும் பழைய மரபினை அடியொற்றியே பண்ணுந் தாளமும் குறிக்கப்பெற்றுள்ளன. திருவாய்மொழிப் பண்களையும் அவற்றுக்குப் பிற்காலத்தார் அமைத்துக் கொண்ட இராகங்களையும் பின்வருமாறு அட்டவணைப்படுத்திக் காட்டியிருக்கிறார் விபுலானந்த அடிகள்.

பண்ணுக் குரிய எண்	பண்	இராகம்
1	பாலையாழ்	தோடி, முகாரி, பந்துவராளி
17	தக்கராகம்	பைரவி, சுருட்டி, கல்யாணி, நீலாம்பரி, யமுனாகல்யாணி
21	புறநீர்மை	எதுகுலகாம்போதி, கண்டா
25	பஞ்சமம்	கண்டா, பிலஹரி
33, 41	காந்தாரம்	தன்யாசி, மோகனம், சாவேரி
37	நட்டபாடை	தன்யாசி, -பியாகடை, ஸ்ரீராகம், ஆனந்தபைரவி அபரீபராகம், கல்யாணி
42.	செருந்தி	கல்யாணி
46.	பழம்பஞ்சுரம்	நாதநாமக்கிரியை, சாரங்கம்

54.	பழந்தக்கராகம்	ஆனந்தபைரவி, ஸௌராஷ்டிரம், காம்போதி, பந்துவராளி, கண்டா, நாதநாமக்கிரியை, செஞ்சுருட்டி, ஆனந்தபைரவி
56	முதிர்ந்த இந்தளம்	ஸஹானா, காபி, கமாஸ், தோடி, முகாரி, த்வஜாவந்தி, ஆரபி
61	குறிஞ்சி	தோடி, முகாரி, த்வஜாவந்தி
69	தக்கேசி	ஆரபி
70	கொல்லி	மோஹனம்
73	இந்தளம்	தேசியராகம், குண்டக்கிரியை, ஆனந்தபைரவி, சௌராஷ்டிரம்
80	கௌசிகம் (கைசிகம்)	செஞ்சுருட்டி
82	சீகாமரம்	பைரவி, முகாரி, நாதநாமக்கிரியை
88	வியந்தம்	மத்தியமாவதி
95	நாட்டம்	முகாரி, யமுனாகல்யாணி, ஸஹானா, உசேனி, சுருட்டி, அடாணா, கேதாரகௌளம், சாரங்கம்.

மேலே காட்டிய அட்டவணைகளை நோக்குமிடத்து 13 பண்கள் தேவாரத்திற்கும் திருவாய்மொழிக்கும் பொதுவாக உள்ளன என்பதும், தேவாரத்திற காணப்பாடாத 6 பண்கள் திருவாய்மொழியில் உள்ளன என்பதும், திருவாய்மொழியில் காணப்படாத 9 பண்கள் தேவாரத்தில் உள்ளன என்பதும் பெறப்படும். இரண்டிலும் சேர்ந்து சுமார் 27 பண்கள் காணப்படுகின்றன.

தேவாரத்தில் 22 பண்களில், ஞானசம்பந்தர் தேவாரத்தில் 21 பண்களும், சுந்தரர் பதிகங்களில் 11 பண்களும், அப்பர் பதிகங்களில் 10 பண்களும் மட்டுமே காணப்படுகின்றன.

அப்பர் பதிகங்களில் பண்ணடைவின்றிச் சுத்தாங்கமாகத் திருநேரிசைப் பதிகங்களும் திருத்தாண்டகப் பதிகங்களுமாகக் காணப்படுகின்றன. அதே போன்று திருநெடுந்தாண்டகங்களும் அருளியுள்ளார்.

பகற்பண்கள் பத்து : இவை ஒவ்வொன்றினுக்கும் முறையே மும்மூன்று நாழிகையாக மேலே காலவரையறை கொள்க.

பகல்

கால வரையறை நாழிகை	பண்	ராகம்
0-3	புறநீர்மை	ஶ்ரீகண்டி
3-6	காந்தாரம், பியந்தை	இச்சிச்சி
6-9	கௌசிகம்	பயிரவி
9-12	இந்தளம், திருக்குறுந்தொகை	லெலித பஞ்சமி
12-15	தக்கேசி	காம்போதி
15-18	நட்டராகம், சாதாரி	பந்துவராளி
18-21	நட்டபாடை	நாட்டைக்குறிஞ்சி
21-24	பழம்பஞ்சுரம்	சங்கராபரணம்
24-27	காந்தார பஞ்சமம்	கேதாரகௌளை
27-30	பஞ்சமம்	ஆகிரி

இரவு : இராப்பண்கள் எட்டு : ஒவ்வொன்றிற்கும் மூன்றே முக்கால் நாழிகையாக மேலேற்றிக் கால வரையறை கொள்க.

கால வரையறை நாழிகை.	பண்	இராகம்
30-33 3/4	தக்கராகம்	கன்னட காம்போதி
33 3/4-37 1/2	பழந்தக்கராகம்	சுத்தஸாவேரி
371/2-41 1/4	சீகாமரம்	நாதநாமக்கிரியை
41-1/4-45	கொல்லி, கொல்லிக் கௌவாணம் திருநேரிசை, திருவிருத்தம்	ஸிந்துகன்னடா

45-48 3/4	வியாழக்குறிஞ்சி	சௌராட்டிரம்
48 3/4 - 52 1/2	மேகராகக் குறிஞ்சி	நீலாம்பரி
52 1/2 - 56 1/4	குறிஞ்சி	பிலகரி
56 1/4 - 60	அந்தாளிக்குறிஞ்சி	சைலதேசாட்சி

பொதுப்பண்கள்

செவ்வழி	எதுகுலகாம்போதி
செந்துருத்தி	மத்தியமாவதி
திருத்தாண்டகம்	பியாகடை

இம்மூன்றும் பகல் இரவு ஆகிய எக்காலமும் பொதுவாகப் பாடுவதற்குரியவையாதலின் பொதுப் பண்களாயின.

முதலில் நாற்பெரும் பண்கள் சாதிவேறுபாட்டால் பதினாறு பண்கள் ஆகின்றனவா என்று பார்த்தால் நிச்சயமாக இல்லை என்று தெளிவாகிறது. நாற்பெரும் பண்கள் ஒன்றுக்கொன்று தொடர்பில்லாத பண்களாக இருந்தால் அவ்வாறாக இருக்கும். ஆனால் நான்கு பெரும் பண்களும் ஒரே பாலை (அஃதாவது செம்பாலை)யிலிருந்து பண்முதல் மாற்றத்தால் கிட்டிய பண்கள், சாதியினால் பண்களைப் பெருக்கும்போது மீண்டும் பண்முதல் மாற்றுத்தான் செய்கிறோம்.

இந்த நான்கு பண்களை எத்தனைமுறை பண்முதல் மாற்றுச் செய்தாலும் மீண்டும் மீண்டும் ஏழ்பெரும் பண்களே கிட்டும். ஒரு பண்ணில் நாற்பெரும் சாதி அடிப்படையில் நாலு பண்கள் பெற அப்பண்ணின் குரல் குரலாகக் கிடைப்பது (சட்சமாக) அகநிலை. கைக்கிளை குரலாகக் கிடைப்பது (காந்தாரம் சட்சமாக) புறநிலை. இளி குரலாகக் கிடைப்பது (பஞ்சமம் சட்சமாக) அருகியல். தாரம் குரலாகக் (நிஷாதம் சட்சமாக) கிடைப்பது பெருகியல். மேலே அட்டவணையில் கூறியபடி 16 பண்கள் கிடைத்தால் செம்பாலைப் பண்ணிலிருந்து பண்முதல் மாற்று அடிப்படையில் 16 பண்கள் கிடைத்ததாகும். ஒரு பண்ணிலிருந்து 16 பண்கள் இந்தமுறையில் கிடைப்பது சாத்தியமில்லை. (அஃதாவது 16-க்குப் பதிலாக 7 பண்களே கிடைக்கின்றன. 16 பண் கணக்கிலே ஏழ்பெரும் பண்கள் சில இரண்டு அல்லது மூன்றுமுறை திரும்பத் திரும்ப வருகின்றன.

Dr.S. Jeyalakshmi அவர்களின் தமிழிசை இலக்கண மரபு என்ற நூலில் 86-ஆம் பக்கத்தில் கொடுத்துள்ள நாற்பெரும் பண்களின் நான்கு சாதி வேற்றுமையால் கிடைக்கும் 16 பண்களின் அட்டவணை கீழே தரப்பட்டுள்ளது.

பாலையாழ்	பண் பெயர்	ராகம்
அகநிலை	1. பாலைப்பண்	சங்கராபரணம்
புறநிலை	2. தேவதாளி	தோடி
அருகியல்	3. சீர்கோடிகம் நிருபதுங்கராகம்	ஹரிகாம்போதி
பெருகியல்	4. நாகராகம்	சுத்ததோடி

குறிஞ்சியாழ்

அகநிலை	5. குறிஞ்சிப்பண்	ஹரிகாம்போதி
புறநிலை	6. செந்து	சுத்ததோடி
அருகியல்	7. மண்டலி	கரஹரப்ரியா
பெருகியல்	8. அரியாழ்	கல்யாணி

மருதயாழ்

அகநிலை	9. மருதப்பண்	கரஹரப்ரியா
புறநிலை	10. ஆகரி	கல்யாணி
அருகியல்	11. சாயவேளார் கொல்லி	நடபைரவி
பெருகியல்	12. கின்னரம்	சங்கராபரணம்

நெய்தல்யாழ்

அகநிலை	13. செவ்வழி	நடபைரவி
புறநிலை	14. வேளாவளி	சங்கராபரணம்
அருகியல்	15. சீராகம்	தோடி
பெருகியல்	16. சந்தி	ஹரிகாம்போதி

இந்த அட்டவணையைக் கூர்ந்து நோக்கினால் சங்கராபரணம் என்ற ஒரே ராகம், பாலையாழின் அகநிலையாகப் பாலைப்பண்ணாகவும், மருதயாழின் பெருகியலாகக் கின்னரமாகவும் நெய்தல்யாழின் புற நிலையாக வேளாவளியாகவும் மூன்று மாறுவேடங்களுடன் தோன்றும். கணக்கெடுத்தால்

	மாறுவேடங்கள்
சங்கராபரணம்	3
ஹரிகாம்போதி	3
சுத்ததோடி	2
கல்யாணி	2
கரஹரப்ரியா	2
நடபைரவி	2
மேற்கூறிய ஆறு பெரும்பாலைகள்	14

பெரும்பாலைகளாகத் தோற்றமளிக்கின்றன.

Dr. S. Jeyalakshmi, ஆபிரகாம் பண்டிதரைப் பின்பற்றிச் செம்பாலைப்பண்ணைச் சங்கராபரண ராகமாகக் கொண்டிருக்கிறார். ஆகையால் சங்கராபரணமும் ஹரிகாம்போதியும் 16 பண்களுள் மும்மூன்று முறையும், மற்ற ராகங்கள் இரண்டு முறையும் தோன்றுகின்றன. யாழ்நூலார், வெள்ளை வாரணனார் முதலியவர்கள் கொண்டுள்ளபடிச் செம்பாலை ஹரிகாம்போதியாகக் கொண்டால் ஹரிகாம்போதியும் கரஹரப்ரியாவும் மூன்று முறையாகவும் மற்ற இராகங்கள் இரண்டு முறையாகவும் வரும். மொத்தத்தில் ஒரே நிலைதான்; நாம் எதிர்பார்க்கிற 16 பெரும் பண்களுக்குப் பதிலாக ஏழு பண்களே கிட்டும். நிலைமை இவ்வாறு இருக்க ஆபிரஹாம் பண்டிதர் இந்த 16 பெரும் பண்களும் பண்முதல் மாற்றால் 112 பெரும் பண்கள் ஆகும் என்கிறார். இதை ஏற்றுக் கொள்ள முடியவில்லை. சான்றாக Prof. P. சாம்பமூர்த்தி எழுதிய South Indian Music Book V என்ற நூலில் 86,87-ஆம் பக்கங்களிலிருக்கும் க்ருகபேத ப்ரதர்சினி அட்டவணையிலிருந்து அனுமதோடி (8), நடபைரவி (20), கரஹரப்ரியா (22), ஹரிகாம்போதி (28), தீரசங்கராபரணம் (29), மேசகல்யாணி (65) ஆகிய மேளங்களை ஒவ்வொரு சுரமாகப் பண்முதல் மாற்றுச் செய்து காட்டியிருப்பதை அடியில் காட்டுகிறேன். இங்கே ஏழ்பெரும் பண்களுக்குப் பதிலாக ஆறு ஜனகராகங்கள் தாம் காட்டப்படுகின்றன. காரணம் கருநாடக இசை முறைப்படி இருமத்திமதோடியை ஜனகராகமாக ஏற்றுக் கொள்வதற் கில்லை.

(இந்த அட்டவணையில் 72 ராகங்களுக்கும் காட்டப்பட்ட பண்முதல் மாற்றில் இந்த 6 ராகங்கள் மட்டும் காட்டப்பட்டுள்ளன).

மேளம்	S	R	G	M	P	D	N
அனுமதோடி	8	65	28	20	-	29	22

நடபைரவி	20	-	29	22	8	65	28
கரஹரப்ரியா	22	8	65	28	20	-	29
ஹரிகாம்போதி	28	20	-	29	22	8	65
தீரசங்கராபரணம்	29	22	8	65	28	20	-
மேசகல்யாணி	65	28	20	-	29	22	8

இந்த 6 மேளகர்த்தா ராகங்களை ஒவ்வொரு சுரமாகப் பண்முதல் மாற்றுச் செய்தபின் அதில் கிட்டிய ராகங்களை மீண்டும் ஒவ்வொரு ஸ்வரமாகப் பண்முதல் மாற்றுச் செய்வதால் மீண்டும் மீண்டும் அந்த 6 ராகங்களே நமக்குக் கிட்டுகின்றன. 6 x 6 = 36 அல்லது 36 x 6 = 216 பண்கள் கிட்டுவதில்லை.

நாற்பெரும் பண்களில் சாதிவேறுபாட்டால் 16 பண்கள் கிடைக்காததுபோல் 21 x 4 = 84 திறப்பண்கள் கிட்டா. இங்கே நாம் எதிர்பார்ப்பதைவிட இன்னும் குறைந்த சதவிகிதமாகவே கிடைக்கும். இதற்குப் பல காரணங்கள் கூறலாம். உதாரணத்திற்கு ஒன்றிரண்டு மட்டும் கூறுகிறேன். ஒவ்வொரு பண்ணிற்கும் அருகியல் என்பது அந்தப் பண்ணின் இளியைக் குரலாகப் பண்முதல் மாற்றம் செய்வதே. அந்தத் திறப்பண்ணில் (உதாரணம் இந்தோளம்) இளி அல்லது பஞ்சமம் இல்லாவிடில் அந்தப் பண்ணுக்கு அருகியல் காணமுடியாது. இன்னொரு உதாரணம் : கரஹரப்ரியாவிலும் (மருதத்திலும்) ஹரிகாம்போதியிலும் (செம்பாலையிலும்) காந்தாரம் இல்லாத பண்ணியலை எடுத்துக் கொண்டால் நமக்குக் கிடைப்பது இரண்டு பண்ணியல்கள் அல்ல; ஒன்றுதான்; ஏனென்றால் இரண்டு ராகங்களுள் ரிமபதநி ஆகிய சுரங்கள் ஒன்றுதான்.

திருமதி பிரேமலதா அவர்களும் நாற்பெரும் பண்களின் சாதிவேற்றுமையினால் மீண்டும் மீண்டும் ஏழ்பெரும் பண்கள் வருவதைச் சுட்டிக் காட்டியிருக்கிறார். ("Attempts have been made by scholars of the present century to solve the mystery of the four terms (viz., Ahanilai, Puranilai, Arugiyal andPerugiyal) இந்த நூற்றாண்டின் அறிஞர்கள் சாதிகளின் நோக்கத்தைக் கண்டறிய முயன்றிருக்கிறார்கள்" என்கிறார் (பக்கம் 139 வரி 13 (Music Through the Ages).

சாதி வேற்றுமையினால் பண்களை நான்காகப் பெருக்கலாம் என்பது ஒரு மாயையேயன்றி வேறில்லை. அப்படி அவை பெருகினால் சாதி வகை ஒன்றுக்கு 25 பண்கள் பெறவேண்டும். ஆனால் தேவாரத்தில் அருகியல்

பண்கள் வரியில் ஒரே பண்தான் காண்கிறோம். அது மேகராகக் குறிஞ்சி, 25 பண்கள் காணவேண்டிய வரியில் ஒரே ஒரு பண்தான் காண்கிறோம். நாம் எதிர்பார்த்த எண்ணிக்கையில் 25க்கு ஒன்று, அஃதாவது 4சதவிகிதம்தான். 103 பண்களுக்குப் பதிலாக நாம் மொத்தத்தில் 28 பண்கள் (அஃதாவது 22 பண்களும் தேவாரத்தில் காணப்படாத ஆனால் ஆழ்வார்கள் அருளிச்செயலில் காணப்படும் 6 பண்களும்).

அருகியல்பண்கள் அருகிவருவதற்கு ஒரு நல்ல காரணம் உண்டு. தேவார காலத்தில் இருந்த சகோடயாழில் 14 நரம்புகள் இருந்தன. அவை முறையே மெலிவு மண்டிலத்தில் பதநி என்றும் சமன் மண்டிலத்தில் ஸ ரி க ம ப த நி என்றும் வலிவு மண்டிலத்தில் ஸ ரி க என்றும் கட்டப்பட்டிருக்கும்.

மெலிவு	சமன்	வலிவு
பதநி	ஸரிகமபதநி	சரிக

இதன் அருகியல் ஸரிக மபதநிஸரிக மபத ஆகும்.

ஆகையால் அருகியல் அடிப்படையில் பஞ்சமத்தை சட்சமாக வைத்து வாசித்தால் அந்த ஸ்தானத்தில் தைவதம் வரைதான் வாசிக்கமுடியும். சமன் மண்டிலத்தில் சட்சமத்தில் ஆரம்பித்துத் தைவதம் வாசிக்கலாம். நிஷாதமும் சட்சமும் வாசிக்க முடியாது. இது போன்ற காரணங்களால் 103 பண்கள் நடைமுறையில் வரவில்லை. அட்டவணையில்தான் காட்டமுடியும். இந்த உண்மையை உணர்ந்து விட்டோமானால் தேவாரப் பண்களைப் பற்றிப் பலர் எழுப்பும் கேள்விகளுக்கு நமக்கு விடைகள் கிடைக்கின்றன. அவை வருமாறு

1. திருநெல்வேலியைச் சேர்ந்த சம்பந்தமூர்த்தி ஆசாரியார் 103 பண்கள் உண்டென்றால் ஏன் சம்பந்தர் 22 பண்களில் மட்டும் பாடியிருக்கிறார் என்ற கேள்வியை எழுப்பினார். இங்கு நமக்கு விடை கிடைக்கிறது.

2. நவரோசு என்ற இராகம், கொல்லி, கொல்லிக்காந்தாரம், கொல்லிக் கௌவாணம், காந்தாரம், பியந்தைக் காந்தாரம் ஆகிய நான்கு பண்களுக்கும் உரியதாக எப்படி அமைகிறது? என்பது ஒரு கேள்வி. சங்கராபரணம் மேலே காட்டிய அட்டவணையில், செம்பாலையாகவும், கின்னரமாகவும், வேளாவளியாகவும் வருகிறது அன்றோ? அது போன்றுதான் என்பது விடை.

3. தேவாரப் பண்களில் ஏன் பல பண்கள் பஞ்சமாந்திய ராகங்களும், தைவதாந்திய, நிஷாதாந்திய ராகங்களுமாக உள்ளன என்பது ஒரு

கேள்வி. பஞ்சமாந்திய ராகத்தில் பஞ்சமத்திற்குமேல் வாசிக்க முடியாது. (பஞ்சம அந்தம் என்றால் பஞ்சமத்தில் முடிவு). கருநாடக இசையில் குறிஞ்சி சங்கராபரணத்தின் நிஷாதாந்திய ராகம், நவரோஜ், பஞ்சமாந்திய ராகம், அதன் சாதி அடிப்படையில் பண்களைப் பாடும்போது ஆதார சுருதியாகிய சட்சமத்தைவிட்டு, ம, ப அல்லது அதற்கு மேலும் உள்ள சுரங்களை ஆதார சுரமாக வைத்துக் கொள்ளும் அவசியம் ஏற்படுகிறது. ஆகையால்தான் பஞ்சமாந்திய ராகங்கள் முதலியன தோன்றுகின்றன.

4. தேவாரப் பாடல்களிலே கல்யாணி, தோடி முதலிய ராகங்கள் ஏன் இல்லை என்பது ஒரு கேள்வி. சகோடயாழ் முதலிய யாழ்களைச் சுருதிகூட்டும்போது அடிப்படைப் பாலையான செம்பாலைக்கே கூட்டப்படுகின்றன. செம்பாலைக்குக் கூட்டியபிறகு தோடி பாடவேண்டு மென்றால் தைவதத்தைச் சட்சமாக வைத்துப் பாடவேண்டும். செம்பாலை பாடும் போது ஒருகட்டைச் சுருதி வைத்துக் கொண்டால், தோடி 6 கட்டையிலும், கல்யாணி 7 கட்டைச் சுருதியிலும் பாடவேண்டும். ஆகையினால்தான் தோடியிலும் கல்யாணியிலும் பதிகங்கள் அமையவில்லை.

103 பண்களின் பகுப்பிலும் கணக்கிலும் இத்தனை குற்றங்குறைகள் இருப்பின் நான்கு சாதிகளின் அமைப்பை ஏன் நம் முன்னோர்கள் உண்டாக்கினார்கள் என்ற கேள்வி எழுவது இயல்புதான். இதற்கு நாம் அமைதிகாண வேண்டிய நிலையில் இருக்கிறோம். பண்டைய யாழின் அமைப்பில் இருபெருங் குறைகள் இருப்பதை நாம் கண்டோம். ஒன்று, நம் இசையில் உள்ள, நுண் அலகுகளை வாசிக்க முடியாமை; இரண்டு, சுரங்களுக்கு இடையே தொடர்ச்சி இன்றி விட்டிசைப்பது.

இன்னொரு பெருங் குறையை இங்கு நாம் கூறவேண்டியிருக்கிறது. யாழ் சரித்திர எல்லைக்கு முன்னர்த் தோன்றியதோர் அருங்கருவி. அக்கருவியின் கதையை யாழ்நூல் ஆசிரியர் விபுலானந்த அடிகளார் கூறுவதைக் கேளுங்கள் (யாழ்நூல் - பக்கம் 38):.

சரித்திர எல்லைக்கெட்டாத காலத்திலே "வில்யாழ்" எனப்பெயரிய குழவி யுதித்து, மழலைச்சொற் பேசி, இடையர் இடைச்சியரை மகிழ்வித்துச் "சீறியாழ்" எனும் பேதைப்பருவச் சிறுமியாகிப் பாணனொடும், பாடினியொடும் நாடெங்குத் திரிந்து ஏழைகளும் இதயங்களிப்பெய்த இன்சொற்கூறிப் பின்பு பேரியாழ் என்னும் பெயரோடு பெதும்பைப் பருவமெய்திப் பெரும்பாணரோடு சென்று குறுநில மன்னரும், முடிமன்னரும், தமிழ்ப்புலவரும், கொடைவள்ளல்களும் கேட்டு வியப்பெய்தும் வண்ணம் நயம்பட உரை பகர்ந்து, அதன் பின் மங்கைப்

பருவமெய்தி, அப்பருவத்திற்கேற்பப் புதிய ஆடையும் அணிகலனும் பூண்டு, நாடக அரங்கத்திலே திறமை காட்டி, மடந்தைப் பருவம் வந்து எய்தலும், திருநீலகண்டப் பெரும்பாணரோடும் மதங்கசூளாமணியாரோடும், அம்மையப்பர் உறைகின்ற திருக்கோயில்கள் பலவற்றை வலம் வந்து, தெய்வ இசையினாலே அன்பருள்ளத்தையுருக்கி முத்தமிழ் விரகராற் பாராட்டப்பட்டு, அரிவைப் பருவம் வந்து எய்துதலும், அரசிளங்குமரிகளுக்கு இன்னுயிர்ப் பாங்கியாகி அவர்க்கேற்ற தலைவரை அவர்பாற் சேர்த்திச் சீருஞ்சிறப்புமெய்தி நின்ற யாழ் என்னும் மென்மொழிப்பாவை இருந்தவிடம் தெரியாமல் மறைந்து போயினாள்.

பழைமை பொருந்திய இவ்விசைக்கருவி மறைந்ததோடு, அதன் வழியெழுந்த பண்மரபும் மறைந்துபோயிற்று. யாழ் வாசித்த பாணரும் தம் தொழிலினை யிழந்துவிட்டனர்".

இங்கே ஆசிரியர் வில்யாழ் முல்லைநிலத்தில் பிறந்ததைக் கூறுகிறார். முறையே சிறுபாணாற்றுப்படை, பெரும்பாணாற்றுப்படைக் காலங்களைக் காட்டிப் பின் சிலம்பின் காலத்திலே நாடக அரங்கேறியதைக் கூறித் திருஞானசம்பந்தர், திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணரோடு சகோட யாழாக விளங்கியதைக் கூறிச் சீவகசிந்தாமணிக் காலத்தைக் குறிப்பிடுகின்றார். இதுவரை யாழ் ஏறத்தாழப் பதினாயிரம் யாண்டுகள் தமிழ்நாட்டில் இருந்திருக்கிறது. ஆனால் இத்தனை காலமும் யாழில் ஒரு ஸ்தாயிக்கு ஏழு நரம்புகள் மட்டுமே இருந்ததால் ஏதேனும் ஒரு பெரும் பண்ணுக்கு யாழ் நரம்புகள் சுருதி கூட்டப்பட்டால் அந்தப் பெரும் பண்ணைத் தவிர மற்றப் பண்களையும் அவற்றிற்குரிய திறங்களையும்-நரம்புகளை மாற்றியமைக்காமல் வாசிக்க முடியாது. இந்தப் பெருங்குறையை ஓரளவாவது மாற்றியமைப்பதற்காகவே சாதி வேற்றுமைகள் கைக்கொள்ளப்பட்டன என்பதுதான் நாம் எடுக்க வேண்டிய முடிவாகத் தெரிகிறது.

இசையின் பயன்

கற்றதனா லாய பயனென்கொல் வாலறிவன்
நற்றாள் தொழாஅ ரெனின்

இசைத்தமிழின் தோற்றமும் வளர்ச்சியும் சங்ககாலத்தில் எவ்வாறிருந்தன என்று இதுகாறும் பார்த்தோம். அதன் முதிர்ச்சியையும் பயனையும் அறிய வேண்டுமானால் தேவார, திவ்வியப்பிரபந்த காலத்தில்தான் நாம் காணமுடியும். இயலும் இசையும் சங்ககாலத்திலேயே ஓர் உன்னத நிலையை அடைந்துவிட்டன. மூன்று சங்கங்களுமே அதற்குச் சான்று. தொல்காப்பியமும் அகநானுற்றுப் பாடல்களும் புறநானுற்றுப் பாடல்களும் இயற்றமிழ் வளர்ச்சியைக் காட்டுகின்றன. சங்ககாலப் புலவர்கள் அரசர்களின் புகழைப்பாடிப் பரிசில் பெற்றதுடன் அவ்வப்போது அறிவுரைகளும் கூறி வந்தார்கள்.. சில புலவர்கள் அரசர்களுக்கு நண்பர்களாகவும் இருந்து "கற்றவர்களுக்குச் சென்றவிடமெல்லாம் சிறப்பு" என்பதற்கு எடுத்துக்காட்டாகவும் வாழ்ந்தார்கள்.

பத்துப்பாட்டின் தலைப்புகளான சிறுபாணாற்றுப்படை, பெரும் பாணாற்றுப்படை, மலைபடுகடாம் போன்றவை இசையின் வளர்ச்சிக்குச் சான்று பகர்வனவாகும். சீறியாழ், பேரியாழ், சகோடயாழ், செங்கோட்டி யாழ் என யாழின் பரிணாம வளர்ச்சியைக் கூறுவன. சிறுபாணர்கள், பெரும்பாணர்கள், விறலியர்கள் முதலியோரின் வளர்ச்சியையும் இந்நூல்களிலிருந்து நாம் அறியலாம். இப்பாடல்கள் சிற்றரசர்களிடமும், குறுநில மன்னர்களிடமும் இசைபாடிப் பரிசில் பெற்ற பாணர்கள், அவ்வாறு பெறாதவர்களைத் தாங்கள் சென்றவர்களிடம் ஆற்றுப்படுத்தும் நிகழ்ச்சிகளைக் கூறுகின்றன. இந்தப் பின்னணியில் பாணர்களின் வாழ்க்கையையும், இசைக் கருவிகளின் இயல்புகளையும் உறுப்புகளையும் விவரமாகக் கூறுகின்றன. முத்தமிழின் மூன்றாவது கூறாகிய கூத்து, சிலம்பின் காலத்தில்தான் ஏனைய இருகூறுகளைப் போல முழு வளர்ச்சியை அடைந்தது.

சிலம்பின் கதையை நமக்களித்த இளங்கோவடிகளைப் பற்றிய செவிவழிச் செய்தியொன்று நிலவி வருகிறது.

இளங்கோவடிகள் புகழ்பெற்ற சேரன் செங்குட்டுவனின் இளவல் என்றும் இவர்களுடைய இளம் பிராயத்திலே சோதிடன் ஒருவன் வந்து இளையவனே பட்டத்திற்கு வருவான் என்று கூறியதாகவும், அவ்வாறு நடப்பதைத் தவிர்க்கவே, இளங்கோ துறவு பூண்டதாகவும் அச்செய்தி கூறும். அரசிளங்குமரன் பயிலவேண்டிய கலைகளனைத்தையும் கற்றறிந்த இளங்கோவடிகள் துறவு பூண்டதன் காரணமாக

அக்கலைகளைத் தொடர்ந்து பயிலமுடியாத நிலையிலே, முத்தமிழைப் பற்றித் தமக்குத் தெரிந்த அனைத்தையும் தாம் படைத்த நூலில் கூற முற்பட்டார் என்றும் அச்செய்தி கூறும். இச்செய்தி உண்மையா அன்றா எனத் திட்டவட்டமாகக் கூற முடியவில்லை. ஆனால் உண்மையாகவே கூறமுடிவது என்னவென்றால் சிலப்பதிகாரம் முத்தமிழின் திறமனைத்தும் முழுமையாகக் கூறும் முதுபெரும் நூலாக இன்றுவரை போற்றப்படுகிறது என்பதே.

சிலப்பதிகாரத்தில் முக்கிய கதாபாத்திரமான மாதவி, ஆடல் பாடலில் வல்லவள். அவளுடைய ஆடலையும் பாடலையும் வருணிக்கும் இடங்களில் இளங்கோவடிகள் இசையைப் பற்றியும் இசைக்கருவிகளைப் பற்றியும், யாழோன் பற்றியும், குழலோன் பற்றியும், தண்ணுமையோன் பற்றியும், பாலைகளைப் பற்றியும் விவரமாக வருணித்திருக்கிறார். கோவலனும் கண்ணகியும் மதுரையில் ஆயர்பாடியில் தங்கியபோது மகளிர் ஆடிய குரவைக் கூத்தை வைத்துப் பாலைகளைப் பற்றிப் பல செய்திகளைக் கூறுகின்றார். கானல்வரி, ஆற்றுவரி, வேட்டுவவரி போன்ற வரிப் பாடலமைப்புகளைக் கையாண்டிருக்கிறார். சிலப்பதிகாரமும், பஞ்சமரபும், சிலம்பின் அரும்பதவுரையாசிரியர், அடியார்க்குநல்லார் போன்றவர்களின் உரைகளும் இசைத்தமிழைப் பற்றிய நுணுக்கங்களைக் கூறுவதில் வற்றாத ஊற்றாக விளங்குகின்றன.

இந்த நிலையிலே சிலப்பதிகாரத்திற்கு முன்னர்த் தமிழ்நாடு செய்த தவப்பயனால் திருக்குறள் தோன்றிற்று. "வள்ளுவன் தன்னை உலகினிற்கே தந்து வான்புகழ் கொண்ட தமிழ்நாடு" என்று பாரதியார் பாடினார். திருக்குறள் உலகுக்கு ஒரு நூல். குறள் வாழ்ந்து காட்டுவதற்கான ஒரு நூல். வள்ளுவர் காட்டும் வாழ்வு நெறி. "வையத்துள் வாழ்வாங்கு வாழ்பவன் வானுறையும் தெய்வத்துள் வைக்கப்படும்" என்று பறைசாற்றிய நூல். அந்நூல் பலவிதங்களில் - பல கோணங்களில் தமிழர் வாழ்வை மாற்றியமைத்த பெருமைக்குரியது.

அதற்கு ஓர் உதாரணம் கூறலாம். மகாபாரதமும், இராமாயணமும் பாரதநாட்டுக்குப் பெருமை தேடித்தரும் காப்பியங்களாகப் போற்றப்படுகின்றன. அவற்றுள் ஒன்றாகிய இராமாயணத்தைக் கம்பர் பெருமான் இராமகாதையாகப் பாடினார். பாரதி "யாமறிந்த புலவரிலே, கம்பனைப்போல் வள்ளுவர் போல் இளங்கோவைப்போல் பூமிதனில் யாங்கணுமே பிறந்ததில்லை" என்று ஆணித்தரமாகப் பாடிப் போந்தார். வால்மீகி பாடிய வரலாற்றைத் தமிழில் பாடியதற்காகவா இந்தப் பெருமை என்று கேட்கலாம். கம்பர் பாடியது வெறும் மொழிபெயர்ப்பன்று; காவிய நாயகனைக்- காவியத்தை - வள்ளுவத்தை அளவுகோலாகக் கொண்டு

பாடினார். கம்பராமாயணத்தை வள்ளுவநெறியைப் பரப்புவதற்காகவே கம்பர் பாடினார் என்று அறிஞர்கள் சொல்லக் கேட்டிருக்கிறேன். எண்ணற்ற இடங்களில் திருக்குறளை வரிக்குவரி அப்படியே கையாண்டிருக்கிறார் என்று பல பேச்சாளர்கள் எடுத்துக்காட்டியிருக் கிறார்கள். வான்மீக ராமாயணத்திலிருந்து கம்பராமாயணம் மாறுபடும் இடங்களிலெல்லாம் ஒரு தமிழனின் கண்ணோட்டத்தில் நின்று காட்டுகிறார். பல இடங்களில் வான்மீகரின் கூற்றை ஒப்புக் கொள்ள முடியாததால்தான் அந்த மாற்றங்கள் செய்ய நேர்ந்தன என்று இரண்டு இராமாயணங்களையும் கற்றவர்கள் கூறுகிறார்கள். ஒரே ஓர் உதாரணத்தை மட்டும் இங்கே காட்டுகிறேன். கங்கைக்கரையில் இராமனை உபசரித்த குகன் அவனுக்கு மீனும் கள்ளும் புலாலும் படைத்ததாகவே வால்மீகி கூறுகிறார்.

ஆனால் தமிழ்நாட்டில் திருக்குறள் புலாலுண்ணாமையைப் பெருவழக்காக்கிவிட்டது. இராமன் புலாலுண்டதாகக் கூறக் கம்பன் விரும்பவில்லை. வேதகாலத்தில் புலாலுண்ணுவதும், ஸோமபானம் அருந்துவதும் வழக்கமாக இருந்தன. வள்ளுவரின் கருத்து தமிழரின் வாழ்விலும் இலக்கியத்திலும் எப்படி இடம் பெற்றது என்று இந்தச் சிறு உதாரணம் காட்டுகிறது.

இசையைப் பற்றிய நூலில் இதையேன் கூறவேண்டுமென்று நினைக்கலாம். திருக்குறள் நெறி தமிழ்நாட்டில் வேரூன்றிவிட்டது. இசையைப் பற்றித் திருக்குறளில் இரண்டே குறள்கள்தாம் இருக்கின்றன. ஒன்று நான் முதலில் கூறிய "குழலினிது யாழினிது" எனத் தொடங்கும் குறள்; மற்றொன்று "பண்ணென்னாம் பாடற்கியைபின்றேல் கண்ணென்னாம் கண்ணோட்டமில்லாத கண்" எனும் குறள். ஆனால் பல கோணங்களில் இசைத்தமிழின் வளர்ச்சியைத் திருக்குறள் மாற்றியமைத்திருக்கிறது என்பது திண்ணம். வள்ளுவர் தம்முடைய இரண்டாவது குறளில்

கற்றதனா லாய பயனென்கொல் வாலறிவன்
நற்றாள் தொழாஅ ரெனின்

என்ற உயர்ந்த கோட்பாட்டினை நமக்களித்துள்ளார். "கோளில் பொறியில் குணமிலவே யெண்குணத்தான் தாளை வணங்காத் தலை" என்றுங் கூறிப் போந்தார்.

இசையென்பது கலைஞானம். கல்வி கேள்விகளிற் சிறந்த ஒன்று. கலைஞானம் பதிஞானத்திற்கு ஏறும்படி. தமிழிசை வரலாற்றில் சைவ

நாயன்மார்கள், வைணவ ஆழ்வார்கள் காலம் பொற்காலம். இசையின் பயன் இறைவனைப் பாடுவது, அவனை அடைவதற்கு வழியும் அஃதே என்ற அடிப்படையில் இக்காலம் மலர்ந்தது.

"கோளில் பொறியில்" என்ற குறளின் அடிப்படையில் நாவுக்கரசர் திருவங்க மாலையில் தலையே நீ வணங்காய் என்று பாடுவதற்கு முன்னரே இளங்கோவடிகள் ஆய்ச்சியர் குரவையில்

"தொல்லிலங்கைக் கட்டழித்த
சேவகன்சீர் கேளாத செவியென்ன செவியே"
"திருமால்சீர் கேளாத செவியென்ன செவியே"

என்றும்

"கரியவனைக் காணாத கண்ணென்ன கண்ணே
கண்ணிமைத்துக் காண்பார்தம் கண்ணென்ன கண்ணே"

என்றும்

"பஞ்சவர்க்குத் தூது
நடந்தானை ஏத்தாத நாவென்ன நாவே
நாராயணா என்னா நாவென்ன நாவே"

என்றும் பாடியிருக்கின்றார்.

இவ்வாறு திருக்குறளின் தாக்கத்தைக் கம்பராமாயணத்திலும் சிலப்பதிகாரத்திலும், இசையின் பயன் இறைவனைப் பாடுவதே என்ற கோட்பாட்டைத் தேவாரத்திலும் காணலாம். இந்த அடிப்படையில் இசையின் வளர்ச்சியை ஆராய்ந்தால் அதை முதன்முதலாக நெறிப்படுத்தியவர் காரைக்கால் அம்மையார் என்றுதான் கொள்ளவேண்டும். அம்மையாருடைய வரலாறு தனிச்சிறப்புடையது. அழகிய நங்கையாயிருந்த அவரைக் கணவன் குடும்ப வாழ்வில் நடைபெற்ற ஓர் அற்புத நிகழ்ச்சியால், "இவள் நான் வணங்கத்தக்கவள்; மனைவியாகக் கொள்ளமாட்டேன்" என்று அவரைவிட்டு வேற்றூர் சென்று மறுமணம் செய்து கொண்டான். உடனே அம்மையார் இறைவனை வேண்டி, தாம் பேய் உருவமெடுத்து எப்போதும் இறைவன் நடனத்தைப் பார்த்துக் கொண்டே இருக்கவேண்டும் என்று கேட்டுக்கொண்டார். பேய் உருவமெடுத்ததால் இவரைப் "பேயார்" என்றும் பெரியவர் பேசுவர். மேலும், இறைவனாலேயே "அம்மையே" என அழைக்கப்பட்டதால் "காரைக்கால் அம்மையார்" என்ற பெயரும் கொண்டு வாழ்ந்தார். இவர் பாடிய பாடல்கள் காலத்தினால் மூவர் தேவாரத்திற்கு

முற்பட்டதால் அது மூத்த திருப்பதிகம் என வழங்கப்பட்டது. முதலில் திருக்கடைக்காப்புப் பாடியதும், அந்தாதி பாடியதும், இரட்டைமணிமாலை பாடியதும் இவரே. இவர் பதிகங்கள் இந்தளத்திலும் நட்டபாடையிலும் அமைந்துள்ளன. காலத்தினால் முற்பட்டபோதிலும் திருமுறை அடங்கல் முறையிலே இவர் பாடல்கள் பதினோராந் திருமுறையில்தான் வைக்கப்பட்டுள்ளன.

வடமொழியில் இசையைப் பற்றி எழுதுபவர்கள் எல்லோரும் ஸாமகானந்தான் இந்திய இசைக்கு அடிப்படை என்று ஓயாமல் எழுதி வருகிறார்கள். 'வடமொழி இலக்கியத்தில் இசை''தமிழிலக்கியத்தில் இசை' என்ற இரு தலைப்பிலும் தனித்தனியாக ஓரளவு விருப்பு வெறுப்பின்றி எழுதியிருக்கும் Dr. V. பிரேமலதா கூட இசைப்பாடல்களில் முந்தியது ஸாமகான இசைப்பாடல்கள் தாம் என்று கூறி வால்மீகி இராமாயணத்தின் சில பாகங்களைப் பாடல்களாகப் பாடி அம்முனிவர் லவகுசர்களுக்கு (இராமருடைய மக்கள்) அப்பாடல்களைப் பயிற்றுவித்ததாகவும் கூறுகிறார். ஆகவே லவனும், குசனுமே இந்தியாவின் முதல் இசைவாணர்கள் என்றும் கூறுகிறார். இராமாயணத்தில், அனுமனும், இராவணனும் சிறந்த இசைவாணர்களாகச் சித்திரிக்கப் படுகிறார்கள். லவகுசர்தாம் முதல் ஸாமகான இசைவாணர்களென்றால் அனுமனும் இராவணனும் பாடியது ஸாமகான இசை அன்று என்று ஆகிறது. அவர்கள் பாடியது தமிழிசையா என்று ஆராயவேண்டும்.

ஆனால் Dr. பிரேமலதா அவர்களே தம்முடைய நூலின் 185-ஆம் பக்கத்தில் "இசை வரலாற்றில் இப்பொழுது நாம் அறியக்கூடிய தேவாரப் பதிகங்களே தொன்மையான பாடல்களாகும்; இவை, ராக - தாளங்களுடன் இருக்கின்றன. ஸாமகானம், தாளத்துடன் கூடியதாக இல்லை; அது யாப்பமைப்புடன் மட்டுமே காணப்படுகின்றது; ஸாமகானப் பாடல்களை வான்மீகி, லவகுசர்களுக்குப் பயிற்றுவித்ததாகக் கூறப்படுகிறதேயொழிய அவை எப்படிப் பாடப்பட்டன என்று இன்று நாம் அறிய முடியவில்லை" என்று கூறுகிறார். "ஸ்வரமேள கலாநிதி" என்ற வடமொழி நூலை ஆங்கிலத்தில் மொழி பெயர்த்த ராமஸ்வாமி என்பார் லவகுசர் பாடியது பாட்டாக அன்று; வேத பாராயணம் செய்வதுபோல் பாராயணம் தான் செய்தனர் என்று கருதுகிறார். (SVARA MELA KALANIDHI பக்கம் lxVIII). பரிபாடல்களும் எப்படிப் பாடப்பட்டன என்று நமக்கு ஆதாரமில்லை. ஆகையினாலே நமக்குத் தெரிந்த தொன்மையான பாடல்கள் தேவாரப் பதிகங்களே. தேவாரப்பதிகங்கள் 1300 ஆண்டுகளுக்குமுன் பாடப்பட்ட அதே நிலையில் இன்றும் ஓதுவார்களால் பாடப்படுகின்றன. Dr.பிரேமலதா மேலும் கூறுகிறார்.

இந்த நூற்றாண்டு இசையறிஞர்களின் சலியா உழைப்பால் தேவாரப்பண்கள் எப்படியிருந்தன, இன்றைய கருநாடக இசையில் அப்பண்களுக்குரிய ராகங்கள் யாவை என்று நாம் அறிகிறோம்.

	பண்கள்	இராகங்கள்
1)	கொல்லி, கொல்லிக் கௌவாணம்	நவரோஸ்
2)	சீகாமரம்	நாத நாமக்கிரியை
3)	செவ்வழி	யதுகுல காம்போதி
4)	கௌசிகம்	பைரவி
5)	பஞ்சமம்	ஆகிரி
6)	செந்துருத்தி	மத்யமாவதி
7)	வியாழக்குறிஞ்சி	சௌராஷ்டிரம்
8)	தக்கேசி	காம்போதி
9)	காந்தாரபஞ்சமம்	கேதாரகௌளை
10)	நட்டபாடை	நாட்டை (கம்பீர நாட்டை)
11)	சாதாரி	பந்துவராளி
12)	பழம்பஞ்சுரம்	சங்கராபரணம்
13)	குறிஞ்சி	குறிஞ்சி
14)	அந்தாளிக் குறிஞ்சி	சாமா
15)	பழந்தக்கராகம்	ஆபோகி
16)	மேகராகக் குறிஞ்சி	நீலாம்பரி
17)	தக்கராகம்	உபாங்க அல்லது பாஷாங்க காம்போதி
18)	நட்டராகம்	பந்துவராளி
19)	திருத்தாண்டகம்	ஹரிகாம்போதி
20)	புறநீர்மை	பௌளி
21)	திருநேரிசை	கொல்லிப்பண் (நவரோஸ்)

ஆசிரியர் இந்த அட்டவணையின்கீழ்ச் சில குறிப்புகள் தந்துள்ளார்.

"தேவாரப் பண்களே ஆதிராகங்கள்; இப்போது வழக்கிலுள்ள ராகங்கள் தேவாரத்தில் காணப்படவில்லை. பழம்பஞ்சுரம் என்பது சங்கராபரணம். இது ரஜனி என்ற பெயர் கொண்டது. பழையஷட்-சக்கிரமமேளத்தின் நிஷாத மூர்ச்சனை. செந்துருத்தி என்பது மத்யமாவதி ராகம். இதன் தொன்மை இந்த ராகத்தில் குரல்-இளிமுறை, குரல் உழைமுறையில் கிட்டும் முதல் மூன்று ஸ்வரங்களும் இருப்பதால் நன்கு புலப்படும். மேகராகக் குறிஞ்சிப் பண்ணும் தொன்மையானதே.

இப்பண்ணைத் தாலாட்டுப் பாடல்களில் காணலாம். சீகாமரப்பண் நாத நாமக்கிரியை ராகம். நாட்டுப் பாடல்களில் காணக்கூடியது. ஆனந்தக்களிப்பு என்பது இந்தப்பண்ணில் அமைந்தது. புறநீர்மை என்பது பூபாளராகம். இது பன்னெடுங்காலமாக உதயராகமாகப் பாடப்பட்டு வருகிறது. கொல்லிப்பண் நவரோஸ் ராகம். நாட்டுப் பாடல்களில் காணலாம். பஞ்சமம் ஆகிரி ராகம். ஸங்கீத ஸமயஸாரம் என்ற நூலில் கூறப்பட்டுள்ளது. இந்த இரண்டு ராகங்கள் பஞ்சமாந்திய - தெய்வதாந்திய ராகங்கள்".

"தேவாரப்பண்கள் ஹரிகாம்போதி, சங்கராபரணம், நடபைரவி, கரஹரப்ரியா ஆகிய மேளங்களில்தாம் பெரும்பாலாக அமைந்துள்ளன. யாழானது இம்மேளங்களிலே ஒன்றிற்கு ஸ்ருதி கூட்டப்பட்டிருந்து மற்ற மேளங்கள் வாசிக்க வேண்டுமென்றால் ஸ்ருதி பேதம் செய்து வாசிக்க வேண்டும். தேவார காலத்தில் ஒரு ஸ்ருதியை ஆதார ஸ்ருதியாக வைத்துப் பாடவில்லை; தம்பூரா என்ற கருவி ஸாரங்கதேவரின் சங்கீத ரத்னாகரத்தில் குறிப்பிடப்படவில்லை. (13 ஆம் நூற்றாண்டு) இதற்குப் பின்னரே ஆதார ஸ்ருதியை அடிப்படையாக வைத்துப் பாடும் வழக்கம் ஏற்பட்டது. ஹரிகாம்போதி இசைத்தமிழின் அடிப்படை மேளம்; யாழ்க் கருவியை அரிகாம்போதிக்குச் சேர்த்துவிட்டுச் சங்கராபரணம் வாசிக்க வேண்டுமென்றால் உழையைக் (மத்தியமத்தை) குரலாக வைத்து வாசிக்க வேண்டும். ஆகையால் பழம்பஞ்சுரம் பண்ணைத் தாரஸ்தாயி ஷட்ஜம் வரைக்குமே பாடுகிறார்கள். தோடி, கல்யாணி மேளத்தில் பண்கள் இல்லாததற்குக் காரணம் அவை அரிகாம்போதி மேளத்தின், தைவத-நிஷாத மூர்ச்சனைகள்". சங்கராபரணத்தை மத்யம ஸ்ருதியில் பாடினாலே 4 கட்டை ஸ்ருதியில் பாடுவதற்குச் சமம். தோடி, கல்யாணி பாடினால் 6 அல்லது 7 கட்டையில் பாட வேண்டும்.

இந்தநிலை யாழ் ஏழிசைக் கருவியாகவே கடைசிவரை இருந்ததால்தான் ஏற்பட்டது. கருவியில் வாசிப்பதே கடினமென்றால் இத்தனை ஸ்ருதிகளில் வாய்ப்பாட்டாகப் பாடுவது கடினத்திலும் கடினமன்றோ? இந்த இடர்ப்பாட்டைப் பல ஸ்ருதிகளில் பாடும் மாணவ மாணவியருக்குப் பயிற்சி தரும் இசையாசிரியர்களைக் கேட்டால் சொல்வார்கள்.

இங்கே ஆசிரியர் கொடுத்த குறிப்புகளைத் தவிர நாம் வேறு அடிப்படையான திருத்தங்களைச் சுட்டிக் காட்ட வேண்டும்.

1) திருநேரிசை, திருத்தாண்டகம் என்பவை பண்கள் அல்ல; யாப்பு வகைகள். தேவாரப் பதிகங்கள் எல்லாவற்றையுமே தாளத்துடன்

பாடுவதில்லை. சிலவற்றைச் சுத்தாங்கமாக வெறும் இராகத்துடன் பாடவேண்டும். திருநாவுக்கரசர் பெருமானே இப்பதிகங்களைப் பாடியிருக்கிறார். அவற்றில் திருத்தாண்டகங்களை அரிகாம்போதி ராகத்தில் பாடுவதே பெருவழக்காகக் கொள்ளப்பட்டது. இப்போது ஓதுவார்கள் திருத் தாண்டகங்களைப் பல ராகங்களிலே பாடுகிறார்கள்.

2) 103 பண்களின் அட்டவணையில் இலக்கணப்படி நாற்பெரும் பண்களும் அவற்றின் சாதி வகைகளுமே வரலாம். அஃதாவது, எல்லாப் பண்களுமே ஏழ்பெரும் பண்களில் அடங்கவேண்டும். தேவாரப் பண்களும் அப்படியே. ஆனால் வழக்கில் இந்தளப்பண், சீகாமரம் ஆகியவை நாதநாமக்கிரியை மேளத்தில் பாடப்படுகின்றன. சாதாரி, பந்துவராளி மேளத்தில் பாடப்படுகிறது. மாயாமாளவகௌளை, பந்துவராளி மேளங்கள் இங்குக் காணப்படுவதற்கு வழியேயில்லை. இந்தக் குற்றத்தை ஆபிரகாம் பண்டிதர், யாழ்நூலார், Dr.இராமநாதன், வீ.ப.கா. சுந்தரனார், Dr.ஜயலட்சுமி முதலியோர் சுட்டிக்காட்டவில்லை. இந்த மேளங்களும் அந்தக் காலத்தில் வழக்கில் வந்துவிட்டன. குரலிளி முறையில், குரல் உழை முறையில் மேளங்கள் காண்பது, பண்மாற்று முறையில் மேளங்கள் உண்டாக்குவது தவிர, ஒரு புதுமுறை அக்காலத்திலேயே வந்துவிட்டதாகத் தெரிகிறது. இதற்குப் பெயர் பெய்தல் முறை என்பது. தெரிந்த ஒரு மேளத்தில் ஒரு ஸ்வரத்தை எடுத்து மாற்று ஸ்வரம் அமைத்தால் வேறு மேளம் உண்டாக்கலாம்.

பண்மாற்றுமுறை செய்து வேறு மேளமமைத்தால் ஆதார ஸ்ருதி மாறிவிடுகிறது. இதனால் நாளடைவில் ஆதார ஸ்ருதியை மாற்றாமல் ஒரே நிலையில் வைத்துக் கொண்டால் வேறு ஸ்வரக்கூட்டங்களால் வேறுவேறு பண்கள் உண்டாக்கலாம். யாழை வழக்கொழித்து வீணையை அடிப்படைக் கருவியாகக் கொண்டு வந்ததால் நாளடைவில் இம்முறை கையாளப்பட்டது. அப்படி மாற்றியமைத்ததன் விளைவுகளை நாம் இங்கு விரிவாக ஆராய்தல் நன்று. யாழுக்குப் பதிலாக நாம் ஏற்றுக் கொண்ட வீணைக் கருவியிலே ஒரு ஸ்தாயியில் 12 ஸ்வரங்களுக்கு 12 மெட்டுகள் உள்ளன. இந்த அமைப்பில் ஸ-வும் ப-வும் ஒரே மெட்டு உடையன. ரி, க, ம, த, நி என்ற ஸ்வரங்களுக்கு ரி1 ரி2 (சுத்த ரிஷபம் சதுஸ்ருதி ரிஷபம்) க1, க2 (ஸாதாரண காந்தாரம், அந்தர காந்தாரம்), ம1, ம2 (சுத்த மத்தியமம் பிரதி மத்தியமம்) த 1, த2 (சுத்த தெய்வதம் சதுஸ்ருதி தெய்வதம்) நி 1 நி2 (கைசிகி நிஷாதம், காகலிநிஷாதம்) இவற்றுக்குத் தலா இரண்டு மெட்டுகள் உண்டு. கருநாடக ஸங்கீதத்தின் விதிமுறைகளின்படி ஒரு மேளகர்த்தா இராகத்தில் ஸ ரி க ம ப த நி என்ற ஏழு ஸ்வரங்கள் ஏறுநிரலிலும் அதே ஏழு ஸ்வரங்கள்

இறங்குநிரலிலும் இருக்கவேண்டும். உதாரணமாக ஸ,ரி1, க1, ம1, ப, த1, நி1, ஸ- என்று முதல் ராகத்தில் இருக்கலாம்; அடுத்த ராகத்தில் ரி1க்குப் பதிலாக ரி2 இருக்கலாம். அதன் ஸ்வரங்கள் ஸ, ரி2, க1, ம1, ப, த1, நி1 - என்று இருக்கும். மற்ற ஸ்வரங்களை மாற்றாமல் அப்படியே வைத்துக் கொண்டு ரி1 அல்லது ரி2 என்ற பேதங்களினால் இரண்டு மேளகர்த்தாக்கள் உண்டு பண்ணியிருக்கிறோம். இவ்வாறாக "க" என்ற ஸ்வரத்தில் இரண்டு பேதங்கள் (க1 அல்லது க2), மத்தியமத்தில் இரண்டு பேதங்கள் தைவதத்தில் இரண்டு பேதங்கள், நிஷாதத்தில் இரண்டு பேதங்கள் எடுத்துக் கொண்டால் 2 x 2 x 2 x 2 x 2 அல்லது 32 மேளங்கள் பெறலாம். தேவார காலத்திற்கு முன்னரோ பின்னரோ இப்படிப் பேதங்கள் செய்ததால்தான் ஏழ்பெரும்பாலைகள் அன்றி, மாய மாளவகௌளை என்ற மேளத்தின் ஸ்வரங்களோடு ஒரு பாலையும் பந்துவராளிக்கு நேராக ஒரு பாலையும் கிடைத்திருக்க முடியும். இப்பாலைகளைச் சார்ந்த பண்களே இந்தளமும் ஸாதாரியும். இப்படிப் புதுப்பாலைகள் அமைப்பதும் அப்பாலைகள் காலத்திலே மாறுபாடு அடைவதும் பெருவழக்காகவே உள்ளன. ஆகவே தேவார காலத்திலும் அதற்குச் சிறிது காலத்திற்குப் பின்னரும் ஏழ்பெரும் பாலைகளன்றி வேறுசில பாலைகளும் வழக்கிலிருந்தன என்றே கொள்ள வேண்டும். ஞானசம்பந்தர் பாடியது ஏழாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில்; அப்பர் பாடியதும் அதே காலத்தில். சுந்தரர் பாடியது எட்டாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில்; ஆனால் நம்பியாண்டார் நம்பிகள் திருவெருக்கத்தம்புலியூரைச் சேர்ந்த திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணர் மரபில் வந்த பெண்மணியை வைத்துத் தேவாரப் பதிகங்களுக்குப் பண்கள் வகுத்தது 10-ஆம் நூற்றாண்டில் ஆகும். இந்த இடைவெளியில் இசை, பல மாறுதல்களையும் முன்னேற்றங்களையும் கண்டிருக்கும். அதனால் பந்துவராளி, நாதநாமக்கிரியை முதலிய பண்கள் தேவார இசையில் இடம் பெற்றிருக்கலாம். இவையன்றி வராளியும் நாட்டையும் தேவாரத்தில் இடம் பெறுகின்றன. இவை இடம் பெறுவது பெய்தல் முறையினால் தான் முடியும். (இந்தப் பெய்தல் முறையைத்தான் 17ஆம் நூற்றாண்டில் வேங்கடமகி சதுர்தண்டிப் பிரகாசிகையின் அடிப்படையாகக் கொண்டார்.)

இசை நுண்கலைகளில் ஒன்று. தலையானது என்று கூடச் சொல்லலாம். நுண்கலைகளின் தரத்தை மதிப்பீடு செய்வதற்கு ஓர் அளவுகோல் உண்டு; அது காலம். கலைகளின் வெளிப்பாடு காலத்தால் அழியாமல் நிலைத்து நின்றால் அதை உயர்ந்த கலை என்று சொல்லலாம். திரைப்பட இசையை உதாரணமாக எடுத்துக் கொள்ளலாம். ஒரு குறித்த

கால கட்டத்தில் ஒரு திரையிசைப்பாடல் ஏழை, பணக்காரர், சிறியவர், பெரியவர், ஆடவர், பெண்டிர் என வெவ்வேறு இனத்தைச் சேர்ந்தவர், வெவ்வேறு மதத்தைச் சேர்ந்தவர் என்ற பாகுபாடில்லாமல் எல்லாராலும் விரும்பிப் பாடப்படுகின்றது. ஆனால் அடுத்த திரைப்படம் வரும்போது அப்பாடல் எங்குச் சென்றது என்ற சுவடில்லாமல் மறைகிறது. மழைகாலத்தில் புற்றிலிருந்து ஈசல் கிளம்புவது போன்று எண்ணற்ற பாடல்கள் தோன்றுகின்றன. ஆனால் அவை ஈசல் மறைவது போல் மறைகின்றன.

அன்றாடம் செய்தித்தாள்களில் சுவைபடப் பல எழுத்தாளர்கள் எழுதுகிறார்கள். ஆனால் அவர்கள் எழுதுவது, எல்லாம் இலக்கிய மாவதில்லை. மறுநாள் செய்தித்தாள் வரும்போது புதிதாகக் கட்டுரைகள் வருகின்றன. அன்றாடம் "கார்ட்டூன்கள்" வரையப்படுகின்றன. வந்த வேகத்தில் மறைகின்றன, மறக்கப்படுகின்றன

ஆனால் ஒரு சிறந்த ஓவியம், சிறந்த [illegible], சிறந்த இசை வடிவம் எல்லாம் அத்தகையன அல்ல. காலத்தால் மாறுபடாமல் நிலைக்கின்றன. பாதுகாத்துப் போற்றப்படுகின்றன. திருக்குறள் ஈராயிரம் ஆண்டுகளாக நேற்று இன்று நாளை என்று சொல்லப்படும் முக்காலத்திற்கும் மக்களுக்கு வாழ்வில் உதவக்கூடிய ஓர் உயிர் ஊற்றாக விளங்குகிறது.

தொட்டனைத் தூறும் மணற்கேணி மாந்தர்க்குக்
கற்றனைத் தூறும் அறிவு

என்பதற்கேற்ப நவில்தொறும், நவில்தொறும் புதுப்புது நயங்கள் தோன்றும். மீனாட்சியம்மன் கோவில் கம்பத்தடிச் சிற்பங்கள் எல்லாம் இந்திய நாட்டின் சிற்பக்கலைத் திறனுக்கு அழியாச் சின்னங்கள். ஓவியக் கலைக்கு அஜந்தா, எல்லோரா ஓவியங்கள் அழியாச் சின்னங்கள். லெனார்டோ டாவின்சியின் ஓவியங்கள் மேனாட்டுக் கலைக்காட்சிச் சாலைகளில் வைத்துப் போற்றப்படுவது போல், ரவிவர்மாவின் ஓவியங்களும் நம்நாட்டில் போற்றப்படுகின்றன. இந்தக் கலை வண்ணங்கள் - கைவண்ணங்கள் காலத்தை வென்று நிலை பெற்றுள்ளன. அதனால் தான் அவை உலகிலேயே சிறந்த கலைவடிவங்களாக ஏற்கப்படுகின்றன. இக்கருத்து -வாழ்வு சிறிது வளர்கலை பெரிது " Art is long; time is fleeting", "Good art is that which stands the test of time" என்று பேசப்படுகிறது.

தேவார இசைப்பாடல்களும் அப்படியே. 14 நூற்றாண்டுகளாக நிலைத்துநின்று இன்றும் விரும்பிப் பாடப்படுகின்றன. காலம் என்ற

அளவுகோலால் 14 நூற்றாண்டுகள் அளக்கப்பட்ட இவ்விசை வடிவங்களின் உயர்வுக்கு வேறு சான்று வேண்டுவதில்லை. தேவார மூவரின் பதிகங்கள் கருநாடக இசை ஞானிகளாகிய தியாகராஜர், முத்துசுவாமி தீட்சதர், சியாமா சாஸ்திரிகள் ஆகிய மூவரின் கிருதிகளைப் போல் எத்தனை முறை கேட்டாலும் சலிப்பதில்லை. இன்னும் சொன்னால் ஒவ்வொரு முறையும் கேட்கும்போது புதுப்புது இசைநயம், பொருள்நயம், இலக்கிய நயம் தோன்றிக் கொண்டிருக்கும்.

தேவாரப் பதிகங்களோடு ஒப்பிட்டுக் காணும் போது மூவர் கிருதிகள் இருநூறு ஆண்டுகளாகத்தான் பாடப்படுகின்றன. ஆனால் இவர்கள் கிருதிகளை இன்று பாடுபவர்கள் ஒரே மாதிரி பாடுவதில்லை. பாடபேதங்கள் நிறைய உள்ளன. சில பேதங்கள் சிஷ்ய பரம்பரை வேறுபாட்டால் உண்டாகின்றன. தியாகராஜர் கிருதிகள் வாலாஜாபாத் பரம்பரை, சூலமங்கலம் சிஷ்ய பரம்பரை, உமையாள்புரம் சிஷ்ய பரம்பரை என்ற வேறுபாட்டால் வேறுபடுகின்றன. இத்தனைக்கும் இவர்கள் காலத்திற்கு முன்னர் நூல்களை அச்சேற்றும் முறை வந்துவிட்டது. உலகத்தில் அச்சேற்றுமுறை சீனாவில் தோன்றியது. ஆங்கில நூல்களைப் பதினான்காவது நூற்றாண்டில் முதன் முதலில் அச்சேற்றியவர் Caxton என்பவர். தமிழ்நூலை முதன்முதலாக அச்சேற்றியவர் தரங்கம்பாடியில் இருந்த ஒரு கிறித்தவப் பாதிரியார். தேவார காலத்தில் அச்சேற்றும் முறை இல்லை. ஓலைச் சுவடிகளில்தான் வடித்தார்கள். தியாகராஜர் இந்தோளராகக் கிருதியைச் சிலர் சுத்த தைவதத்துடன் பாடுகிறார்கள்; சிலர் சதுஸ்ருதிதைவதம் கொண்டு பாடுகிறார்கள். சில கிருதிகள் வேறு வேறு ராகத்தில் பாடப்படுகின்றன. சில ஆண்டுகளுக்கு முன்னர்ச் சென்னை வித்வத்சபையில் பந்துவராளி ராகத்தில் சாதாரண காந்தாரம் வருகிறதா அந்தர காந்தாரம் வருகிறதா என்று சர்ச்சை நடந்தது. அந்த ராகத்தின் பெயர் பந்துவராளியா, காமவர்த்தினியா என்ற நிச்சயம் இல்லை. இரு நூற்றாண்டுகளாகப் பாடப் பெற்றுவரும் கிருதிகளில் இத்தனை மாறுபாடுகள் என்றால் தேவாரப் பதிகங்களில் காணப்படும் மாறுபாடுகளைப் பற்றி நாம் வியக்க வேண்டியதில்லை. பன்னூறு பதிகங்கள் மறைந்ததும் இயற்கையே.

ஆனால், இந்த நூலை எழுத நான் முற்படும்வரை தேவாரப் பதிகங்கள் பற்றி ஒரு புரியாத புதிர் என் மனத்தில் இருந்தது. பதினான்கு நூற்றாண்டுகளாக நிலைபெற்று இந்த நாட்டின் தொன்மையான இசை வடிவங்கள் என்று போற்றப்படும் பதிகங்கள், அவை பாடப் பெற்ற ஓரிரண்டு நூற்றாண்டுகளில் ஏன் வழக்கிலிருந்து மறைந்தன, அவற்றைத் தேடியெடுத்து நிலைநிறுத்த வேண்டிய ஓர் இன்றியமையாமை எதனால்

ஏற்பட்டது? என்பதுதான் அப்புதிர். இசையின் வரலாற்றை எழுதவந்த பெரியோர்கள் இந்தக் கேள்வியை எழுப்பவே இல்லை. திருமுறை கண்ட சோழன் நம்பியாண்டார் நம்பிகளின் உதவியுடன் தேடி எடுத்த பதிகங்களைக் கோவில்களில் பாடுவதற்கு நிவந்தங்கள் ஏற்படுத்தி ஓதுவார்களை நியமித்துப் பதிகங்களைக் காத்தான் என்று ஒன்றுபோல எல்லோரும் கூறுகிறார்கள். இப்படிக் காக்கவேண்டிய நிலை ஏன் ஏற்பட்டது? என்ற கேள்வியை ஒருவர் கூட எழுப்பவில்லை. இந்தக் கேள்வியை எழுப்பினால் தான் அதற்கு அமைதிகூற வேண்டிய நிலை ஏற்படும். அமைதி கூறினால்தான் இசையின் உண்மை வரலாற்றைக் காணமுடியும். அதுவே இந்நூலின் குறிக்கோளாகும். பின்வரும் பக்கங்களில் இந்த முயற்சியில் - அதற்குரிய இடத்தில் கூற நான் முற்படுவேன். அதற்குமுன் தேவாரத்தைப் பற்றி வேறுசில கருத்துகளைக் கூறவேண்டியிருக்கிறது.

தேவாரகாலத்தில் தமிழிசையியக்கம்

இன்னிசையால் நாளுந் தமிழ்பரப்பி னானெங்கள்
மன்னுபுகழ் காழிவேந்தன் காண்.

தேவாரகாலத்து இசையின் இரண்டு சிறப்புகளைக் கண்டோம். இசையின் பயன் இறைவனைப் பாடுதல் என்று நிறுவியது ஒன்று; 1400 ஆண்டுகள் நிலைத்து நின்று இன்றும் பாடப்படுவதால் காலத்தை வென்ற ஒரு நிகரற்ற இசைமரபாக விளங்குவது இரண்டு. மூன்றாவது பெருஞ்சிறப்பு திருஞானசம்பந்தரும், திருநாவுக்கரசரும் இத்தமிழ் மண்ணில் முதன்முதலாகத் தமிழிசை இயக்கமொன்றை ஏற்படுத் தினார்கள் என்பது. இப்படி, நான் சொல்வது எல்லோருக்கும் வியப்பாகவே இருக்கும். ஓரளவு இசையும் வரலாறும் அறிந்த எந்தத் தமிழனையாவது தமிழிசை இயக்கம் எப்போது யாரால் தோற்றுவிக்கப்பட்டது என்று கேட்டால் உறுதியாக "இருபதாம் நூற்றாண்டில் செட்டிநாட்டரசர், இராசகோபாலாச்சாரியார், கல்கி, ஆர்.கே. சண்முகம் செட்டியார், பி.டி. இராஜன், டி.எம். நாராயணசாமிப்பிள்ளை, செட்டிநாட்டு இளவரசர் முத்தையா செட்டியார் முதலியோரால் தொடங்கப்பட்டது" என்ற விடைதான் கிடைக்கும்.

அண்மையில் "தமிழிசை இயக்கம்" என்ற நூலை என் உழுவல் அன்பர் இரா. இளங்குமரன் எழுதியுள்ளார். அவர் பெரும்புலவர்; அளவற்ற தமிழ்ப்பற்றுடையவர். மதுரையிலிருக்கும் போது பாவாணர் ஆராய்ச்சி நூலகமொன்று நடத்தி வந்தார். தற்போது காவிரியாற்றங் கரையில் திருவள்ளுவர் பெயரில் ஆசிரமும், தாமே சொந்தமாகச் சேர்த்து வைத்த 10,000 நூல்கள் கொண்டதோர் அற்புத நூல்நிலையமும் வைத்திருக்கிறார். தமிழ் முதுபெரும்புலவர் கா.சு. பிள்ளை அவர்கள் பேரால் அருமையான தொண்டு குளித்தலையில் நடாத்தும் இளமுருகு பொற்செல்வி முதலானோர் புலவர் இளங்குமரனை "இக்காலத்துக் கா.சு." பிள்ளை என்று அழைக்கிறார்கள்.

தமிழிசை இயக்கம் என்ற நூலின் முன்னோட்டத்தில் பத்துத் தலைப்புகளில் விளக்குகிறார். அவற்றை இங்கே நான் தொகுத்துத் தருகிறேன்.

1) ஒன்றுளே மூன்று என்ற முதற்பகுதி முத்தமிழ் பற்றியது.

2) பண் அமைந்த பாடல்கள் எனும் இரண்டாம் பகுதி தொல்காப்பியம், சங்க இலக்கியங்கள் ஆகியவற்றில் இசைக் குறிப்புகள்.

3) "ததும்பி வழிந்த தமிழிசை" அகநானூறு, புறநானூறு, நற்றிணை,

பாண்டியன் மதிவாணனார் என்பாரின் இசை நாடக நூல், கலிங்கத்துப் பரணி, பத்துப் பாட்டு முதலிய நூல்களில் இசைக் குறிப்புகள்.

4) தமிழிசை வெள்ளம் வரிப்பாடல்கள், வாரப் பாடல்கள், கலைச்சொற்கள், பிற்கால இசைச் செய்திகள் கொண்டது.

5) தமிழிசைக் கலைவளம் எனும் ஐந்தாம்பகுதி கல்வெட்டு, செப்பேடு, இசைத்தூண், இசைச்சிற்பம் பற்றியது. (என்னுடைய குறிப்பு இந்தப் பகுதியில் மூன்றே பக்கங்களில் திருவாசகம், தேவாரம், திருமுறைகள், திருவாய்மொழி, பிங்கல நிகண்டு அதில் காணப்படும் 103 பண்கள் பற்றிய செய்திகள் உள்ளன. பக்கங்கள் 29, 30, 31, மேற்படி நூலில்)

6) "காரிருள் மூட்டம்"- தமிழிசையின் இருண்டகாலம் என்கிறார் ஆசிரியர்.

7) 'விடிவெள்ளி' அடுத்து வரும் எழுஞாயிறு எனப்படும் பகுதிக்குக் கட்டியங் கூறிய காலம்.

8) "எழுஞாயிறு" என்ற பகுதி தமிழிசை இயக்கம் பற்றிய நேர் வரலாறு; அதைப் போற்றும் வகையான் "நூலின் ஒட்டுமொத்த அளவில் செம்பாதி என்று சொல்லத்தக்க அளவினதான விரிவுடையது". (பக்கங்கள் 66 - 154).

9) ஒளிபரவல், விரிவாக்கம் எனும் பகுதிகள்.

நான் இந்த நூலைப் படிக்கும் முன்னரே தேவாரகாலத்தில் தொடங்கப்பட்ட தமிழிசை இயக்கத்தைப் பற்றி விவரமாக எனது நூலில் எழுதுவது என்று தீர்மானித்து விட்டேன். மதுரையில் ஆசிரியர் இளங்குமரனைச் சந்தித்தபோது அவர் தன்னுடைய நூலுக்காகச் செட்டி நாட்டரசர் ஏற்படுத்திய அறக்கட்டளையில் பரிசுபெறச் சென்னைக்குச் சென்று கொண்டிருந்தார். நூலைப்பற்றி அவரிடம் பேசிய போது "நான் தொல்காப்பிய காலத்திலிருந்து இன்றுவரை எழுதப்பட்ட நூல்களிலிருந்து இசைபற்றிய செய்திகளைச் சேகரித்துத் தந்திருக்கிறேன்" என்று சொன்னார். எனக்கு மட்டற்ற மகிழ்ச்சி! நான் எழுத நினைத்த பல செய்திகளுக்கு அவரும் ஆதாரங்கள் கூறியிருப்பார் என எண்ணி யிருந்தேன்; ஆனால், நூலைப்படித்த பிறகு எனக்கு அதிலே சற்று ஏமாற்றந்தான். தேவாரகாலத்தில் தமிழிசை இயக்கம் ஆரம்பிக்கப்பட்டதாக அவர் நூலில் கூறவேயில்லை. இசைத்தமிழின் உண்மை வரலாறு எழுதப்படவில்லை என்ற என்னுடைய எண்ணம் இன்னும் சற்று உறுதியானது.

தேவாரகாலத்தில் ஏன், எப்படித் தமிழிசை இயக்கம் ஏற்பட்டது என்பதைத் தெளிவாகப் புரிந்து கொள்வதற்குத் திருஞானசம்பந்தர் அவதரிப்பதற்கு முன்னர்த் தமிழ்நாட்டின், சமய - சமூக, அரசியல், மொழி, இசைச்சூழல் முதலியன எப்படியிருந்தன என்று தெரிந்துகொள்வது இன்றியமையாததாகும். மொழிச்சூழல் பற்றி ஆராய்ந்தால் வடமொழியின் தாக்கம் அதிகமாக இருந்தகாலம். வடமொழியின் தாக்கம் என்று சொல்கிறேன்; ஆதிக்கம் என்று சொல்லவில்லை. ஆதிக்கம் என்றால் அது கண்ணுக்குத் தெரியும். போராடி வென்றிடலாம். தாக்கம் என்று சொல்லும்போது அது அரசால் திணிக்கப்படாத ஒன்று. நாம் அறியாமலே நம்மிடையே பரவிய ஒன்று. தொல்காப்பியர் வடசொற்களைத் தமிழில் எப்படி ஏற்றுக் கொள்வது என்று இலக்கணமே எழுதிவிட்டார். அதனால் அம்மொழி தடையில்லாமல் நம்மிடையே பரவியது. அரசியல் சூழலை நோக்கும்போது தமிழ்நாட்டில் இரண்டு பேரரசுகள் ஆதிக்கம் செலுத்திய காலம் அது. காஞ்சியைத் தலைநகராகக் கொண்ட பல்லவப் பேரரசு ஒன்று; மதுரையைத் தலைநகராகக் கொண்ட பாண்டியப் பேரரசு மற்றொன்று. அந்தக் காலத்தில் சோழரும் சேரரும் சற்றே பலம் குன்றியவர்களாக இருந்தனர்.

சமயச்சூழலை நோக்குங்கால் பல்லவர் ஆட்சியிலும் அப்போது மதுரையை ஆண்ட கூன்பாண்டியன் ஆட்சியிலும் சமணசமயம் ஓங்கியிருந்தது.

இசைச்சூழல் எப்படியிருந்தது என்றறிய நாம் டாக்டர் ஏ.என். பெருமாள் எழுதிய "தமிழர் இசை" என்ற நூலைப் படிப்பது மிகவும் அவசியம். தொல்காப்பியம் உணர்த்தும் தமிழிசையின் தன்மை, சங்கப்பாடல்கள் உணர்த்தும் தமிழர் இசை, சிலப்பதிகாரத்தில் இசைத்தமிழ், அடியார்க்கு நல்லார் உரைவிளக்கம், தமிழர் இசையின் உயர்வு, காப்பியகாலத்தமிழர் இசை, கல்வெட்டு, சிற்பம், ஓவியம் ஆகியவற்றில் தமிழர் இசை, பக்தி இலக்கியங்களில் தமிழிசை, தமிழ்நாட்டுச் சமயங்கள் வளர்த்த இசை, சிற்றிலக்கியங்களில் இசை, நாட்டுப் புறப்பாடல்களில் இசை, தற்காலத்தமிழிசை என்று பாங்காகப் - பங்கீடாக -அழகுற-ஏறத்தாழ 900 பக்கங்களில் எழுதியுள்ளார்.

சங்ககாலத்திலும் காப்பிய காலத்திலும் இசைக்கு இருந்த ஏற்றத்தை விரிவாகக் கூறினாலும் காப்பிய காலத்தில் இசையை எதிர்க்கும் நூல்களும் இருந்ததைத் திரு. பெருமாள் சுட்டிக்காட்டுகிறார் (பக்கம் 301 "தமிழர் இசை").

"யசோதரன் செல்வச் செருக்குடன் அறந்திறம்பி இசையைக் கேட்டு

இன்ப மயக்குடன் இருந்த நிலையை யசோதரகாவியம் காட்டுகிறது.

தோடலர் கோதை மாதர்
துயரியிற் றொடுத்த இன்பப்
பாடலொடியைந்த பண்ணின்
இசைச்சுவை பெருகிப் பல்கால்
ஊடலங் கினிய மின்னின்
ஒல்கிய மகளிர் ஆடும்
நாடகம் நயந்து கண்டும்
நாள்சிலச் செல்லச் சென்றான். (யசோ. 88)

இசையும் நாடகமும் மகளிரால் கலையென நடத்தப்பெற்றன. அதனைக் கண்டும் கேட்டும் களிப்புற்ற மன்னன் கடமையை மறக்கிறான். அறமுறை பிறழ்கிறான். இஃது இத்தகைய கலைகளின் குறையாகக் கருதப்படுகிறது.

இசை, மனிதனை மயக்குவது; அஃது அவனை அடக்கிவிடுகிறது. இக்கலை மனிதனை அடக்கியாள்வது, யானையை அங்குசத்தால் அடக்குவது போலாகும். யசோதரகாவியம் இதனை விளக்குகிறது. அமுதமதி என்பாள் குணவதியிடம் கூறுவதாக இந்த இசையெதிர்ப்புப் பாடல் அமைகிறது.

"பவளவாய் மணிக்கை கொண்ட
பண்ணியல் தோட்டி பற்றி
துவளுமா றொருவன் எல்லித்
துடக்கினான் துயருற என்றாள்" (யசோ 98, 3-4)

இன்பவுணர்வுக்கு ஆட்படுவோர் நல்லுலக வாழ்வைப் பெற இயலாது என்ற சமண சமயக் கொள்கைக்கு ஆதரவான கருத்தாக இஃது அமைகிறது.

"பக்தி இலக்கியங்களில் இசை" என்ற பகுதியில் டாக்டர் ஏ.என். பெருமாள் மேலும் கூறுகிறார் (தமிழர் இசை - பக்கம் 360) "தேவார காலத்தைத் தமிழரின் இசையெழுச்சிக் காலமாக கருதலாம். பௌத்த - சமண சமயங்கள் இசைக்குச் சரியான ஆதரவு கொடுக்கவில்லை. ஆகையால் இசைக்கலை தமிழ்நாட்டில் மட்டுமின்றிப் பாரதநாட்டின் பல பகுதிகளிலும் மங்கிய நிலையிலேயே காணப்பட்டது. மனிதனின் இன்பவுணர்வுகளிலே இசை உணர்வு உள்ளத்தோடு நெருக்கமான பிணைப்புடன் காணப்படுகிறது. அதனைத் தடுப்பது இயலாத ஒன்று. ஒழிப்பது முடியாத செயல். ஆதரவற்ற நிலையில் இசைக்கலை மங்கித்

தோன்றுமே தவிர மாய்ந்து மறைந்துவிடாது. அது மனிதனுக்கு உரியது; இயல்பாக உள்ளது; இனியது; உலகியல் வாழ்வுக்கு உதவும் தன்மை கொண்டது. இயல்பாக முகிழ்க்கும் இசைக்கலை உணர்வை மனிதன் மனத்திலிருந்து அகற்ற முயலும் எந்த சக்தியும் வெற்றி பெற முடியாது என்பது உறுதி.

இசைக்கலைக்கு ஆதரவு கொடுக்காத பௌத்த - சமண சமயங்கள் தமிழ்நாட்டில் ஆதிக்கம் பெற்றிருந்த காலத்தில் தமிழிசை மழைகாணாப் பயிரேபோல் துவண்ட நிலையில் இருந்தது; மங்கி இருந்தது; ஆனால் மறைந்துபோகவில்லை".

திருஞானசம்பந்தர் தோன்றிய சமயச் சூழலைப் பெரியபுராணம் வாயிலாக அறிவதே சாலச் சிறந்தது. பிள்ளையார் பாதி, புராணம் பாதி என்ற சொல்லுக்கேற்பப் பெரியபுராணத்தில் செம்பாதி சம்பந்தரைப் பற்றியதே. கழுமல வளநகரின் சிறப்பைச் சொல்லிய பிறகு சம்பந்தரின் குலம், கோத்திரம் தந்தை பற்றிய பாடல் :

அப்பதியி னந்தணர்தங்குடிமுதல்வர் ஆசின்மறை
கைப்படுத்த - சீலத்துக் - கவுணியர்கோத் திரம் விளங்கச்
செப்புநெறி வழிவந்தார்; சிவபாத விருதயரென்
றிப்புவிவா ழத்தவஞ்செ யியல்பினா ருளரானார்.
(பெரியபுரா - 1913).

அவர் தாய் பற்றி

மற்றவர்தந் திருமனையார் வாய்ந்த மரபின்வரு
பெற்றியினார்; எவ்வுலகும் பெறற்கரிய பெருமையினார்
பொற்புடைய பகவதியா ரெனப் போற்றும் பெயருடையார்
கற்புமேம் படுசிறப்பிற் கணவனார் கருத்தமைந்தார்.
(பெரியபுரா - 1914).

அக்காலச் சமயச் சூழல் பற்றி :

மேதினிமேற் சமண்கையர் சாக்கியர்தம் பொய்ம்மிகுத்தே
ஆதியரு மறைவழக்க மருகியரனடியார்பாற்,
பூதிசா தனவிளக்கம் போற்றல்பெறா தொழியக்கண்
டேதமில்சீர்ச் சிவபாத விருதயர்தா மிடருழந்தார்.
(பெரியபுரா - 1916)

இச்சூழல் நீங்கத் தமக்கு ஒரு மகன் பிறக்கத் தவம் செய்தார் என்று கூறும் பாடல்.

மனையறத்தி லின்பமுறு மகப்பெறுவான் விரும்புவார்
அனையநிலை தலைநின்றே யாடியசே வடிக்கமல
நினைவுறமுன் பரசமய நிராகரித்து, நீறாக்கும்
புனைமணிப்பூண் காதலனைப் பெறப்போற்றுந்
தவம்புரிந்தார்.

இப்படியாக அருமறைவழக்கும் சிவநெறி வழக்கும் ஓங்குவதற்காகத் தவங்கிடந்து பெற்ற பிள்ளையார் சைவநெறியைப் பரப்புவதில்தான் முனைப்பாக இருந்தார். ஆனால் அவர் குலவழக்கின்படி வேதபாராயணம் செய்து வேதவழக்கைப் பரப்பவில்லை. மக்களிடையே பக்தியைப் பெருக்க வேண்டுமென்றால் அவர்களை நல்ல தமிழில்தான் அணுகவேண்டும் என்று முடிவு செய்தார். அத்தமிழுக்கு உணர்வுகொடுக்கும் வகையில் இசைப்பாடல்களைப் பாடவேண்டும் என்றும் உணர்ந்தார். இப்பெரு முயற்சியில் அவருக்குத் துணைநின்றவர் அவர் காலத்து வாழ்ந்த அப்பரடிகள். பிற்காலத்து வந்த சுந்தரமூர்த்திசுவாமிகள் அம்முயற்சியைத் தொடர்ந்தார். தமிழில் பாடி அதன் மூலமே இறைவனை அடையலாம் என்பதை முதல் முதலில் நிறுவியவர் திருஞான சம்பந்தர். இக்கருத்தை வலியுறுத்த ரிக் வேதக் குடும்பத்தைச் சேர்ந்த அவர், தான் பாடிய பதிகந்தோறும் தம் பெயரைச் சொல்லுமிடத்துத் தமிழைச் சேர்த்தே சொல்கிறார்.

திரு ஏ.என். பெருமாள் "தமிழர் இசை" என்ற நூலில் கூறுகிறார் : - "சைவ சமய மறுமலர்ச்சிக் காலத்தில் எழுந்த தேவாரப் பாடல்கள் இசைக்களஞ்சியமாகக் காணப்படுகின்றன. வேற்றுச் சமயங்களின் நெருக்கத்தில் சைவம் சிக்கியிருந்த காலகட்டத்தில் திருஞானசம்பந்தர், அப்பர், சுந்தரர் ஆகிய மூவரும் தோன்றிச் சைவத்தின் உண்மையான பெருமைகளை உலகத்துக்கு உணர்த்திக் காட்ட உன்னதமான தமிழ்ப்பாடல்களை உணர்ச்சிப் பிழிவுகளாக இசையில் தோய்த்தெடுத்து இனிமையான பாசுரங்களாக வழங்கியுள்ளனர். இசை, மக்களைக் கவரும் தன்மையுடையது என்பதை நன்கு உணர்ந்து பாடல்களை அதற்குத் தக்கவாறு அமைத்துப் பாடியுள்ளனர். சமயக்கருத்துகள் இசைப் பாசுரங்களாகப் பாய்ந்து மக்களின் மனத்தைத் தொட்டு வளப் படுத்தியுள்ளன. அவற்றைக் களிப்புடன் பாடினால் மனம் இறையு ணர்வுக்கு ஆட்படும்; சைவம் தழைக்கும். இதுதான் சமயகுரவர்களின் நோக்கம். இந்த நோக்கம் நிறைவேற இசை நல்ல துணையாக அவர்களுக்கு அமைந்தது". ஈசனும் இசைக்கு ஆட்படுவானென்றார் சம்பந்தர். கோழை மிடறாக கவிகோளுமிலவாக இசை கூடும் வகையால்

ஏழையடியாரவர்கள் யாவை சொன மகிழும் ஈசன் 3-71-1) எனப் பாடினார்.

மேற்கூறியவற்றை மனத்தில் வைத்தே தேவாரகாலத்தில் தான் முதன்முதலாகத் தமிழிசையியக்கம் தோன்றியது என்று எழுதினேன். சுந்தரர் தம் பதிகமொன்றில் "நாளும் இன்னிசையால் தமிழ்பரப்பும்" ஞானசம்பந்தன் எனப் புகழ்ந்து பாடியிருக்கிறார். சைவம் பரவுவதுதான் நோக்கமென்றாலும் அதைத் தமிழால்தான் பரப்பமுடியும்; இசையும் பக்திக்கு உணர்வூட்டுவதாயிருக்கும் என்று உணர்ந்தே தமிழிசை இயக்கமொன்றை நடத்தினார்கள் என்று கூறினால் அது மிகையன்று. தமிழ்தான் மக்களுக்குப் புரியும்; இசைதான் பக்திக்கு உணர்வூட்டும். சம்பந்தரின் பல பதிகங்களில் இந்தக் கருத்தை வெளிப்படையாகவும் மறைமுகமாகவும் காணலாம்.

காதலாகிக் கசிந்து கண்ணீர் மல்கி
ஓதுவார் தம்மை நன்னெறிக்கு உய்ப்பது
வேத நான்கினும் மெய்ப்பொரு ளாவது
நாதன் நாமம் நமச்சி வாயவே.

வேத நான்கினும் மெய்ப்பொருளாவது நாதன் நாமம் நமச்சியவாயம் என்று அடித்துக் கூறுகிறார். அதே நேரத்தில் அந்த நாமத்தை வேதபாராயணம் செய்வது போல் சொன்னால் போதுமென்று சொல்லவில்லை. காதலாகிக் கசிந்து கண்ணீர் மல்கி ஓதவேண்டு மென்கிறார். உணர்ந்து உருக்கமாகச் சொல்வதற்கு இசையுடன் பாடவேண்டுமென்று கூறுகிறார், ஏழாம் நூற்றாண்டில் சம்பந்தர்; இன்று இருபதாம் நூற்றாண்டில் கிறித்தவர்கள் சொல்கிறார்கள்: இந்த நாட்டில் தங்கள் மதத்தைப் பரப்புவதற்கு "இன்னிசையில் நற்செய்திக் கூட்டங்கள்" என்று சொல்லி நடத்துகிறார்கள். நானும் என் சகோதரர்களும் சிறுவர்களாக இலங்கையில் இருந்தபோது பள்ளியில் பயிலுங்காலை கிறித்தவ தேவாலயங்களுக்குச் செல்வோம். அங்கே ஆங்கிலத்தில்தான் இயேசுவைக் கும்பிடுவார்கள். விவிலிய நூலிலுள்ள PSALMS என்ற பாடல்களை ஆங்கிலத்தில்தான் பாடுவார்கள். மேனாட்டிசை மெட்டு களில் தான் பாடுவார்கள். ஆனால் கடந்த ஐம்பது ஆண்டுகளில்தான் எத்தனை மாற்றங்கள்! விவிலியத்தைத் தமிழ்மொழியில் மொழிபெயர்த்துப் பாடல்களையும் தமிழாக்கி உள்ளார்கள். பாடல்களை மேனாட்டிசை மெட்டுகளிலேயே பாடிக் கொண்டிருந் தார்கள். கேட்பவர்கள் மனத்தைத் தொடாமல் பாடிக் கொண்டிருந்தார்கள். அண்மையில் மதுரை இறையியற் கல்லூரியில் கருநாடக இசையை நன்கறிந்த ஓர் இசை ஆசிரியரை வைத்துப் பாடல்களைக் கருநாடக இசை மெட்டுகளில் அமைத்துக்

கொண்டிருக்கிறார்கள். கிறிஸ்தவ மதத்தின் வரலாற்றினை ஆராய்ந்தால் உலகெங்கும் இதே நிலைதான். விவிலியம் முதலில் யூதர்கள் மொழிகளான HEBREW, YIDDISH ஆகியவற்றில்தான் இருந்திருக்க வேண்டும். உரோமானிய சாம்ராஜ்யம் ஓங்கியிருந்த காலத்தில் கத்தோலிக்க மதத்தினர் இலத்தீன் மொழியில் விவிலியத்தை எழுதி நம் நாட்டில் வடமொழியில் வேதத்தைப் பரப்பியது போல் இதனைப் பரப்பினார்கள். பின்னர் ஜெர்மனி, இங்கிலாந்து ஆகிய நாடுகளில் மக்களுக்குத் தெரிந்த மொழியில் மதநூல் இருக்க வேண்டுமென்ற கட்டாயத்தினாலும், வேறுசில கொள்கை வேறுபாடுகளினாலும் LUTHERANS, METHODISTS எனப் பல உட்பிரிவுகள் தோன்றின. ஆங்கிலத்தில் விவிலியத்தை மொழிபெயர்த்த போது அந்நாட்டு மன்னர் மொழி பெயர்ப்புப் பேதங்களால் விபரீதங்கள் ஏற்படாவண்ணம் ஒரு குறிப்பிட்ட மொழிபெயர்ப்பினை Authorised Version of the Bible in English என்று வைத்திருந்தார். உலகெங்கும் நடந்ததே தமிழ்நாட்டில் காலத்தால் முற்பட்டு நடந்தது. திருஞானசம்பந்தர் திருவீழிமிழலைப் பதிகத்தில் இதை மறைமுகமாகக் கூறுகிறார்.

"ஏரிசையும் வடவாலின் கீழிருந்தங் கீரிருவர்க் கிரங்கிநின்று
நேரியநான் மறைப்பொருளை யுரைத்தொளிசேர்
நெறியளித்தோன் நின்றகோயில்
பாரிசையும் பண்டிதர்கள் பன்னாளும் பயின்றோதும்
ஓசைகேட்டு
வேரிமலி பொழிற்கிள்ளை வேதங்கள்
பொருள் சொல்லும் மிழலையாமே"

இப்பதிகத்தைப் பலவாறு பொருள் கொண்டிருக்கிறார்கள். கிள்ளைகள் வேதப்பொருள் கூறுவதை வெள்ளைவாரணனார் முதலியோர் உயர்வு நவிற்சி அணியாகக் கொண்டிருக்கிறார்கள்.

பன்னிரு திருமுறை வரலாறு என்னும் நூலில் அவர் "வெண்டுறையென்பது உள்ளதை உயர்த்துக் கூறும் நோக்கத்துடன் இல்லதனையும் விரவிக் கூறும் புனைந்துரை வகையாகிய நாடக வழக்கினை அடியொற்றி மக்களைப் புகழ்ந்துரைக்கும் இசைப்பாட்டாகும் எனக் குறிப்பிடுகிறார். (பக்கம் 437)

``திருவீழிமிழலைவாழ் நான்மறையந்தணர்களின் வேதநூற் கல்வியை மிகுத்துக் கூறிப் போற்றும் முறையில் அவர்கள் இடைவிடாது வேதம் ஓதுதலைக் கேட்டே கிளிகளும் வேதத்திற்குப் பொருள் கூறின எனப் புனைந்துரைத்தமையால் இத்தகைய திருப் பாடல்களை வெண்டுறை மார்க்கம் பற்றிய இசைப்பாவுக்கு இலக்கியமாகக்

கொள்ளலாம்'' என்கிறார்.

என்னால் அவ்வாறு மட்டும் கொள்ளமுடியவில்லை. ''சொன்னதைச் சொல்லுமாம் கிளிப்பிள்ளை'' என்ற சொல்லுக்கேற்பக் கிளிகளால் கேட்டதைச் சொல்லத்தான் முடியும்; பொருளை உணரவோ அதன் வழிநிற்கவோ முடியாது என்பது வெளிப்படை. சம்பந்தர் மக்களிடையே பக்தியைத் தமிழில் சொல்லித்தான் பரப்பமுடியும் என்ற கொள்கையில் உறுதியுடையவர். மாறாகப் புரியாத (வட) மொழியில் வேதபாராயணம் பயிற்றுவித்தால் மக்கள்நிலையும் கிளிகள் போலத்தான் இருக்கும். சொன்னதைச் சொல்லுவார்கள்; பொருளை உணர மாட்டார்கள்; சொன்ன வழியில் நிற்கவும் மாட்டார்கள்.

''ஓதி யுணர்ந்தும் பிறர்க்குரைத்துந் தானடங்காப்
பேதையிற் பேதையா ரில்''

என்ற குறளுக்கு இலக்கியமாகப் பேதையராகவே வாழ்வர் என்று இப்பதிகத்தில் மறைமுகமாகக் கூறுகிறார்.

09-07-95 அன்று ''கல்கி'' வார இதழில், ஜகத்குரு காஞ்சி காமகோடி ஸ்ரீ சந்திரசேகரேந்திர சரஸ்வதி சங்கராச்சார்ய சுவாமிகளின் ''அருள் வாக்கு'' என்ற தலைப்பில் கீழ்க்கண்டவாறு எழுதப்பட்டிருக்கிறது.

''நாம் ஒரு விவாகம் செய்கிறோம்; உபநயனம் செய்கிறோம், சீமந்தம் செய்கிறோமென்றால், அதற்கு இரண்டு நாள் முன்னால் பாஷ்யகாரரான வேதபண்டிதரை அழைத்து, அதிலே பிரயோகமாகிற மந்திரங்களுக்கு என்ன தாத்பரியம் என்று கேட்டுத் தெரிந்து கொள்ள வேண்டும். கர்மாவைப் பண்ணுகிற போதே கேட்டுத் தெரிந்துகொள்வதென்றால் 'டயம்' (பொழுது) இருக்காது. முன்னாடியே தெரிந்து கொண்டால்தான் மனஸிலும் ஊறும்; கர்மா பண்ணுகிறபோது அதில் மனஸாரப் பிடிப்பு இருக்கும். இப்போது நடக்கும் கல்யாணங்களில் ஒரு மாஸம் முன்னால்கூட அவகாஸம் இருப்பதில்லை. யார் பாண்டு (BAND) வைக்கலாம், யார் டான்ஸ் வைக்கலாம், எப்படி ஊர்வலம் விடலாம் என்ற ஏற்பாடு பண்ணுவதற்கே காலம் போதமாட்டேன் என்கிறது. இவைதாம் இத்தனைக்கும் உயிர்நிலையான, கலியாணத்திற்கு அடிப்படையான அந்த மந்திரங்களையும், அதை நடத்திவைக்கும் வைதீகர்களையும் கடைசிப்பட்சமாக வைத்திருக்கிறோம்! யாருக்காவது சிரத்தை ஏற்பட்டு, அவகாசமும் கிடைத்துத் தாம் செய்ய வேண்டிய கர்மாக்களின் மந்திரார்த்தங்களைத், தெரிந்து கொள்ளப் பிரியப்பட்டால், அதைச் சொல்லி விளக்குவதற்குச் சிலரையாவது தயார்ப்படுத்த வேண்டும் என்ற எண்ணத்தில்தான் வேதபாஷ்யம் சொல்லிக் கொடுத்துப் பரீட்சைகள்

நடத்துகிறோம்.

விவாகம் உபநயனம் என ஏதேனும் ஒரு கர்மாவின் பெயரைச் சொல்லிப் பத்திரிகை அச்சிட்டு, அதற்காக ஊர் கூட்டிப் பந்துக்களை வரவழைத்து, ஆயிரக் கணக்கிலே செலவு செய்கிறோம். ஆனால் அந்தக் கர்மாவுக்குரியவற்றில் கவனத்தைச் செலுத்துவதில்லை. அதன் அர்த்தம் என்ன, தாத்பரியம் என்ன என்பவற்றைப் பற்றியே தெரிந்து கொள்ள முயலுவதில்லை என்றால் அது சரியேயில்லை.

அர்த்தம் தெரிந்தால்தான் (தெரிந்து செய்தால்தான்?) பலன் ஜாஸ்தி என்று சொல்லியிருக்கிறது. கர்மாவை விட்டுவிடுகிற துணிச்சல் வராமல் இன்னமும் பண்ணிக் கொண்டிருக்கிறவர்கள், அர்த்தத்துக்கான முக்கியத்துவத்தை கொடுக்கத்தான் வேண்டும். கர்மாவை விட்டுவிட்டால் தப்பு என்று ஏதோ ஒரு பயம் இருப்பதால் தானே, இன்னும் செய்து வருகிறோம்? அதேமாதிரி இவற்றுக்கு அர்த்தம் தெரியாமல் செய்தாலும் தப்பு என்ற பயம் ஏற்பட்டுப் பண்டிதர் மூலமாக அதைத் தெரிந்து கொள்ள வேண்டும். கர்மாவைச் செய்கிறவர்கள் அர்த்தம் தெரிந்து செய்தாலே அதன் பலனுக்குள்ள வீரியமும் ஜாஸ்தியாகிறது''.

ஜகத்குரு கூறுவதிலும் ஞானசம்பந்தர் கூறுவதிலும் ஒரு வேற்றுமையும் ஓர் ஒற்றுமையும் இருக்கின்றன. நம்முடைய நன்மையைக் கருதி இறைவனை இறைஞ்சும்போது நன்றாகப் புரிந்துகொண்டு கேட்கவேண்டும். அதைப் புரோகிதர் மூலம் வேண்டினாலும் அவர் என்ன சொல்கிறார் என்று அவரிடமே கேட்டுத் தெரிந்து கொள்ளவேண்டும் என்கிறார் பரமகுரு. ஆனால் திருஞானசம்பந்தர் நமக்குப் புரிந்த மொழியிலே இறைவனை வழிபட்டால்தான் பக்தி வளரும் என்று கருதினார். அதனால்தான் தமிழும் இசையும் சேர்ந்தால்தான் இறையுணர்வு வளரும் என்கிறார்.

நாவுக்கரசரும் "சலம் பூவொடு தூப மறந்தறியேன், தமிழோ டிசைபாட மறந்தறியேன்''; என்றார். ஞானசம்பந்தர் நாவுக்கரசர் இருவரும் செய்த இசைத் தொண்டை "நல்லிசை ஞானசம்பந்தனும் நாவுக்கரையரும் பாடிய நற்றமிழ் மாலை சொல்லியவே செல்லியேத் துகப்பானை'' என்றும் (7-67-5) தம்பாட்டை'' ஏழிசையின்றமிழால் இசைத்தேத்த பத்தினையும்'' (7-100-10) என்றும் கூறுகிறார் சுந்தரர்.

சம்பந்தர்,

"பண்ணும் பதமேழும் பலவோசைத் தமிழவையும்
உண்ணின்றதோர் சுவையுமுறு தானத் தொலி பலவும்

மண்ணும் புனலுயிரும் வருகாற்றும் சுடர்மூன்றும்
விண்ணும்முழு தானானிடம் வீழிம் மிழலையே."
என்றும் (1.11.4)

நாவுக்கரசர்

"உடம்பெனும் மனையகத்துள் உள்ளமே தகளியாக

மடம்படு உணர்நெய் யட்டி உயிரெனுந் திரிமயக்கி
இடம்படு ஞானத்தீயால் எரிகொள இருந்து நோக்கில்
கடம்பமர் காளை தாதை கழலடி காணலாமே" என்றும்

சுந்தரர்

"ஏழிசையாய் இசைப்பயனாய் இன்னமுதாய் என்னுடைய
தோழனுமாய் யான் செய்யும் துரிசுகளுக் குடனாகி
மாழையொண்கண் பரவையைத்தந் தாண்டானை
மதியில்லா
ஏழையேன் பிரிந்திருக்கேன் என்னாரூர் இறைவனையே.
என்று பாடிய பதிகங்கள்

பாடி, மகிழ்வோர் நெஞ்சைப் பண்படுத்திக் கனிந்துருகச் செய்து இறையொளிக்கு ஆட்படுத்தும் திறனும் உடையவை. அவர்கள் வழியே பக்திப்பெருக்கில் பல பெரியார்கள் இதே போல் பாடியிருக்கிறார்கள்.

மணிவாசகர்

"பானினைந் தூட்டும் தாயினும் சாலப் பரிந்து
நீபாவியேனுடைய
ஊனினையுருக்கி யுள்ளொளி பெருக்கி உலப்பிலா
ஆனந்தமாயத்
தேனினைச் சொரிந்து புறம்புறம் திரிந்த செல்வமே
சிவபெருமானே
யானுனைத் தொடர்ந்து சிக்கெனப் பிடித்தேன் எங்கெழுந்
தருளுவது இனியே".

என்று உளம் நெகிழப் பாடியதால் திருவாசகத்துக்கு உருகாதார் ஒருவாசகத்துக்கும் உருகார் என்ற பழமொழியும் உண்டாயிற்று.

குட்டித் திருவாசகம் என்றழைக்கப்படும் திருக்கருவைப் பதிற்றுப்பத்தந்தாதியில் அதிவீரராமபாண்டியர்

"முன்னைப் பிறவி தவப் பயனோ

முழுது மறியா மூடனிவன்
என்னக் கருத்தில் எண்ணியோ
யாதோ அறியேன் இரவுபகல்
கன்னற் பாகிற் கோற்றேனிற்
கனியிற் கனிந்த கவிபாட
அன்னத் தொகுதி வயற்கருவை
ஆண்டான் என்னை ஆண்டதுவே"

"ஆண்டகுரவன் ஆவானை
அல்லற் பிறவி அறுப்பானை
வேண்டும் பதவி தருவானை
வெளிவீட் டின்பம் அளிப்பானைத்
தூண்டல் செய்யா மணிவிளக்கைத்
தொழில்மூன் றியற்றுந் தொல்லோனைக்
காண்டற்கரிய பேரொளியைக்
களாவி னிழற்கீழ்க் கண்டேனே"

"கண்ட கண்கள் புனல்பாயக்
களிப்பா யுள்ளம் கரையழிய
விண்ட மொழியி னாக்குழற
விம்மி மேனி மயிர்பொடிப்பப்
பண்டை வசம்போய்ப் பரவசமாய்ப்
பரமானந்தத் தெளிநறவம்
உண்டுதெவிட்டா தருள்புரிந்தான்
கருவை வாழும் உரவோனே"

என்று, மணிவாசகர் அடிச்சுவட்டில் பாடியுள்ளார்.

இப்படியாகத் தேவார காலத்திலிருந்து இன்றுவரை எண்ணற்ற பெரியோர்கள் தமிழிசையில் பத்திச் சுவை நனி சொட்டச் சொட்டப் பாடியிருக்கிறார்கள். குமரகுருபரர், மீனாட்சியம்மைப் பிள்ளைத் தமிழ் பாடியிருக்கிறார்.

காலத்தொடு கற்பனை கடந்த
கருவூலத்துப் பழம் பாடற்
கலைமாச் செல்வர் தேடிவைத்த
கடவுள் மணியே யுயிராலவ
வாலத்துணர்வு நீர் பாய்ச்சி
வளர்ப்பார்க் கொளி பூத்தருள் பழுத்த
மலர் கற்பகமே யெழுதாச் சொல்

மழலை ததும்பு பசுங்குதலைச்

சோலைக்கிளியே உயிர்த்துணை யாம்
தோன்றாத் துணைக்கோர் துணையாகித்
துவாத சாந்தப் பெருவெளியிற்
றுரியங் கடந்த பரநாத
மூலத்தலத்து முளைத்தமுழு
முதலே முத்தந் தருகவே.

முக்கட் சுடர்க்கு விருந்திடுமும்
முலையாய் முத்தந் தருகவே

தொடுக்கும் கடவுட் பழம் பாடற்
றொடையின் பயனே நறை பழுத்த
துறைத்தீந் தமிழிலொழுகுநறுஞ்
சுவையே யகந்தைக் கிழங்கை யகழ்ந்

தெடுக்குந் தொழும்பருளக் கோயிற்
கேற்றும் விளக்கே வளர்சிமய
இமயப் பொருப்பில் விளையாடும்
இளமென் பிடியே யெறிதரங்கம்

உடுக்கும் புவனங் கடந்து நின்ற
ஒருவன் திருவுள்ளத் திலழ
கொழுக எழுதிப் பார்த்திருக்கும்
உயிரோவியமே மதுகரம் வாய்
மடுக்குங் குழற் காடேந்து மிள
வஞ்சிக் கொடியே வருகவே
மலயத்துவசன் பெற்ற பெரு
வாழ்வே வருக வருகவே. .

பட்டினத்தடிகள், சேக்கிழார் பெருமான், அருணகிரிநாதர், தாயுமானவர், இராமலிங்க வள்ளல் இவர்களைப் போல் தெள்ளுதமிழில் மனத்தையள்ளப் பாடவேண்டும் என்று விரும்பிய தவத்திரு சுத்தானந்த பாரதியார்.

"எப்படிப் பாடினரோ அடியார் அப்படிப் பாட ஆசை
கொண்டேன்

அப்பரும் சுந்தரரும் ஆளுடைப்பிள்ளையும் அருள்மணி
வாசகரும் பொருளுணர்ந் தினிதுன்னை,

எப்படிப் பாடினரோ"

என்று பாடியுள்ளார்.

ஞானசம்பந்தப் பெருமான் தாம் எடுத்த காரியத்தை எப்படி வெற்றியோடு முடித்தார் என்று நமக்கு முதலில் எடுத்துக் கூறியவர் சேக்கிழார் பெருமானேயாவார். சேக்கிழார் பெருமான், திருஞானசம்பந்தர் புராணத்தில் அந்த வெற்றியைப் படம் போட்டு நமக்குக் காட்டியிருக்கிறார். 1927-ஆம் பாசுரத்தில்.

"திசையனைத்தின் பெருமையெலாந் தென்றிசையே வென்றேற
மிசையுலகும் பிறவுலகு மேதினியே தனிவெல்ல
அசைவில்செழும் தமிழ்வழக்கே யயல்வழக்கின் துறைவெல்ல
இசைமுழுது மெய்யறிவே யிடங்கொள்ளு நிலைபெருக".

இந்த நிலையைத் தமிழ்நாடு பெற அவதாரஞ் செய்தவர் என்று பாடியிருந்தாலும் இச்செய்யுள் 12 ஆம் நூற்றாண்டில் தான் எழுதப்பெற்றதால் நடந்த நிகழ்ச்சிகளை நாமறிந்துய்யுமாறு எழுதப்பட்டதாகக் கொள்ளலாம். இங்கு அவர் கூறியுள்ளது.

1) தென்திசையே சிறப்புடன் விளங்கிற்று.

2) பூவுலகு மற்றையிரு உலகங்களைக் காட்டிலும் மேன்மை பெற்று விளங்கிற்று.

3) தமிழ்வழக்கு அயல்வழக்கை வென்றது.

4) இசையும் இறையுணர்வும் இணைந்துநின்றே வளர்ச்சியுற்றன. தமிழ் வழக்குக்கு அயல் வழக்கு அன்றையச் சூழ்நிலையில் வடமொழி வழக்கன்றி வேறில்லை. இதையெந்த அடிப்படையில் சேக்கிழார் கூறுகிறார் என்று நாம் உணரவேண்டும். பெரியபுராணத்தில் ஓர் ஆய்வு என்ற அருமையான நூலை அண்மையில் சேக்கிழார் பண்பாட்டுக் கழகம் வெளியிட்டது. ஆசிரியர் பெரும்புலவர் அ.ச. ஞானசம்பந்தன் (பெயர்ப் பொருத்தத்தைப் பாருங்கள்) இந்த வரியைப் பற்றி ஒரு சிறந்த விரிவுரையே எழுதியிருக்கிறார். அவர் வடமொழியில் வேதங்களைப் படித்து, ஓர் உண்மையை எடுத்துக்காட்டியிருக்கிறார். முதலில் சொல்லப்பட்ட இரு வேதங்களில் - வேள்விகளில் இந்திரன், வருணன் முதலியோரை முன்வைத்தனர். சிவபெருமானைக் கள்ளன், கொள்ளைக் கூட்டத் தலைவன் என்றெல்லாம் எழுதியுள்ளார்கள்.

ஆனால் அந்த நாளிலேயே தென்திசையில் சிவவழிபாடு நீண்டநெடுநாட்களாகப் பரவியிருந்தது. அதை அசைக்க முடியாத

காரணத்தால் மூன்றாவது நான்காவது வேதங்களாகிய சாம, அதர்வண வேதங்களில் சிவனுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்து அவனையே மூலப்பரம்பொருளாகக் கொள்ளும் ஒரு நிலைக்குத் தள்ளப்பட்டார்கள். சிவனில்லாமல் யக்ஞம் நடத்த முடியவில்லை யென்பதற்குத் தட்சயக்ஞத்தை எடுத்துக்காட்டுகிறார். அதை யெழுதும் போது ஒரு செய்தியை நமக்குத் தருகிறார். கவுணியர் குலத்தில் தோன்றிய விண்ணந்தாயனார் எனும் சங்ககாலப்புலவர் சிவனை முழுமுதற் பொருளாக வைத்து அந்தக் காலத்தில் வேள்வி முதன்முதலாக நடத்தினார் என்றும் திரு.அ.ச. கூறியிருக்கிறார்.

இந்த இடத்தில் நான் பின்வருமாறு கூறுவது பொருத்தமாக இருக்குமென்று நினைக்கிறேன். கவுணியர் குலத்தில் சங்ககாலத்தில் விண்ணந்தாயனென்ற தமிழ்ப் பெயர் தோன்றிய குலத்தில் சிவபாதஹிருதயர் (ஆளுடைய பிள்ளையின் தந்தை) என்ற வடமொழிப் பெயர் இடம் பெறுகிறது. சம்பந்தர் பிறப்பதற்கு முன்னர் வடமொழியின் தாக்கம் எவ்வாறிருந்தது என்று இதனால் நாமறிகிறோம். விண்ணந் தாயனார் என்ற சங்கப்புலவர் மரபில் தோன்றிய ஆளுடைய பிள்ளைக்குச் சைவப்பற்றுடன் அழுத்தமான தமிழ்ப் பற்றும் ஒருங்கே இருந்தது. அதனால் அயல் வழக்கைத் தமிழ்வழக்கு வென்றதைச் சமயக் கொள்கை யடிப்படையில் வேதங்களில் சிவபெருமான் உரிய இடம் பெற்றதைப் பேராசிரியர் அ.ச. ஞானசம்பந்தம் வியந்து போற்றுகிறார். அதைக் காட்டிலும் நமக்கு வியப்பும் மகிழ்ச்சியும் அளிப்பது தேவாரப் பதிகங்களைத் திராவிட வேதம் என்று வைதிகர்களும் அழைத்து வேதங்களுக்குச் சமமான இடத்தை இன்று அளித்திருக்கிறார்கள்.

சமயக்கொள்கையின் அடிப்படையிலன்றி மொழியடிப்படையிலும் அயல்வழக்கைத் தமிழ் வென்றது என்று சொல்லும்போது பலவிதங்களில் தமிழ்மொழி வடமொழிக்குப் பதிலாகப் பயிலப்பட்டதைக் கண்கூடாகக் காணலாம். தேவார காலத்தில் பல இடங்கள் அழகிய தமிழ்ப்பெயரால் அழைக்கப்பெற்றன. திருமுதுகுன்றமென்றும் பழமலை யென்றும் திருமறைக்காடென்றும், திருவெண்காடென்றும் அங்கயற்கண்ணி தன்னொடுமமர்ந்த ஆலவாயென்றும் திருவானைக்கா வென்றும், மயிலாடுதுறையென்றும் அழைக்கப்பட்டன. ஏலவார்குழலி, யாழைப்பழித்த மொழியாள் என்றெல்லாம் அழகிய தமிழ்ப் பெயர்கள் வழக்கிலிருந்தன. இவை தமிழ்ப் பதிகங்களில் பொன்னேபோல் பொறிக்கப்பட்டதால் இப்பெயர்கள் கால காலத்துக்கும் நிலைத்து நிற்கும் நீர்மையைப் பெற்றுள்ளன. பல நல்ல தமிழ்ப் பெயர்களை வடமொழியில் மாற்ற 18ஆம் நூற்றாண்டில் நடந்த முயற்சி முற்றிலும் பலிக்காமல்

போனதற்குத் தேவாரப் பதிகங்களே காரணம்.

நான்காவது வரியில் "இசைமுழுது மெய்யறிவும் இடங்கொள்ளும் நிலைபெருக" என்று கூறியிருக்கிறார். இந்த மெய்யுணர்வும் இசையும் பரவினால்தான் சைவம் தழைக்கும் என்ற எண்ணத்தில் ஞானசம்பந்தர் "நாளும் இன்னிசையால் தமிழ்" பரப்பினார். காதலாகிக் கசிந்து என்ற பதிகத்தில் வேதநான்கினும் மெய்ப்பொருளாவது நாதன்நாமம் நமச்சிவாயவே என்று ஞானசம்பந்தர் ஒருவரால்தான் கூறியிருக்கமுடியும் என்று அ.ச.ஞா. அவர்கள் கூறியுள்ளார்கள். ஆனால் இந்தப் பதிகத்துக்கு மகுடமாக அமைந்த கருத்து எவ்வளவு உயர்ந்த பொருளானாலும், இசையினால்தான் அதுவும் காதலாகிச் கசிந்துருகிக் கண்ணீர் மல்கினால் தான் அப்பொருள் ஓதுவார்க்கு நன்னெறி பயக்கும் என்பதாகும். இதற்கு ஒத்த கருத்தை இசைமேதை தியாகய்யர் கூறியிருக்கிறார். எவ்வளவு உயர்ந்த இசையானாலும் பக்தியில்லையென்றால் அது நன்னெறியில்லை என்று,

"*சங்கீத ஞானமு பக்திவினா சன்மார்க்கமு*
கலதே ஓமனஸா" என்று பாடியிருக்கிறார்.

பக்தியையும் இசையையும் யாராலும் பிரிக்க முடியாது. இன்றும் இதை நாம் நேரில் உணரலாம். யாகசாலைக்குச் சென்றோமானால் நான்கு வேதங்களையும் பாராயணம் செய்யும்போது நம் உள்ளத்தைத் தொடுவதில்லை. திராவிட வேதம் என்று சொல்லி ஓதுவார்கள் பண்சுமந்த பாடல்களைப் பாடும்போதுதான் நம் மனத்தில் பக்தியுணர்வு உண்டா கிறது. காரணம் தமிழில் பாடினால் நமக்குப் புரிகிறது என்பது மட்டுமன்று; இசையோடு ஒன்றியிருப்பதால் மெய்யுணர்வு தோன்றுகிறது.

இப்படி எழுதுவது சிலருக்கு நான் வேதபாராயணத்தைக் குறைகூறுவதுபோல் தோன்றலாம். அதே நேரத்தில் பலருடைய அனுபவத்தையும் எண்ணத்தையும் நான் பிரதிபலிப்பதாகவே எனக்குத் தோன்றுகிறது. ஓர் உதாரணம் தருகின்றேன். 1932-ஆம் ஆண்டில் அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம் ஒரு நூலை வெளியிட்டிருக்கிறது. அந்த நூல் கி.பி. 1550இல் ராமாமாட்யர் எழுதிய "ஸ்வரமேளகலாநிதி" என்ற நூலின் ஆங்கில மொழிபெயர்ப்பு. மொழி பெயர்த்தவர் எம்.எஸ். இராமசாமி ஐயர். இந்த நூலுக்கு அணிந்துரை வழங்கியவர் அந்த நாளில் சென்னையில் பிரபல வழக்கறிஞராயிருந்த டி.ஆர். வெங்கட்ராம சாஸ்திரி அவர்கள். அணிந்துரையில் எம்.எஸ். இராமசாமி ஐயர் கருநாடக இசையின் இலக்கியத்தையும் நன்கு அறிந்தவர் என்று குறிப்பிடுகிறார். இந்த நூலை வைத்து இன்றையக் கருநாடக இசை ஸாமவேதத்தில் பிறந்தது அன்று

என்று என்னால் எடுத்துக்காட்டமுடியும் என்று இராமசாமி ஐயரே அதை நிரூபித்திருக்கிறார். இந்த உண்மையை நான் பின்னர் ஒரு நூலில் விவரமாக எழுத எண்ணியுள்ளேன். தற்சமயம் "இசைத்தமிழின் உண்மை வரலாறு" என்ற நூலுக்கு வேண்டிய ஒரு பகுதியை மட்டும் இங்குத் தருகிறேன்.

SVARAMELAKALANIDHI. MS. RAMASAMY IYER'S

TRANSLATION

INTRODUCTION Pages 1xx11 and 1xx111.

LET US IN CONCLUSION COMPARE AND CONTRAST THE TWO KINDS OF MUSIC WE HAVE BEEN CONSIDERING VIZ. MARGA, DESI MUSIC.

1) MARGA MUSIC HAS CONFINED TO THE CHANTING OF VEDAS. DESI MUSIC HAD NO SUCH LIMITS.

2) MARGA MUSIC IDENTIFIED ITSELF WITH VEDAS, GOT ALL THEIR ATTRIBUTES TRANSFERRED TO ITSELF AND WAS THEREFORE REGARDED AS HAVING BEEN SOUGHT AFTER BY THE GODS AND PRACTISED BY THE SAGES. WHILE DESI MUSIC HAD NO SUCH REPUTATION.

3) MARGA MUSIC WAS ON ACCOUNT OF ITS INFLEXIBLE RULES SUNG UNIFORMLY THROUGHOUT THE COUNTRY, WHILE DESI MUSIC, UNTRAMELLED BY SUCH RULES VARIED IN STYLE FROM PROVINCE TO PROVINCE

4) MARGA MUSIC FOLLOWED LAKSHANA AND THEREFORE BECAME LESS AND LESS PLEASANT, TILL AT LAST IT DEGENERATED INTO A DRY, MONOTONOUS, AND SINGSONG STYLE OF SINGING, WHILE DESI MUSIC FOLLOWED THE PRINCIPLE OF LAKSHYA AND HAS THEREFORE ACQUIRED A MORE AND MORE FASCINATING STYLE OF SINGING.

5) MARGA MUSIC IS NOW PRACTICALLY EXTINCT, WHILE DESI MUSIC FLOURISHES TO DAY. (I SAY "PRACTICALLY" BECAUSE MARGA MUSIC IS FOUND EVEN TO DAY IN THE HANDS OF VAIDIKA - BRAHMINS WHENEVER, ON CEREMONIOUS OCCASIONS, THEY CHANT THE VEDAS.)

6) THE MARGA MUSIC USES ALL THE THREE GRAMAS. SHADJA GANDHARA AND MADHYAMA, WHILE DESI MUSIC IS CONFINED TO ONLY ONE GRAMA, VIZ., SHADJA.

7) THE SCALE OF MARGA MUSIC RANGED FROM ONE TO FOUR

NOTES BUT, DURING THE SAMAN PERIOD ROSE TO SEVEN NOTES, WHILE THE SCALE OF DESI MUSIC COMPLETELY ESCHEWED SCALES OF ONE TO FOUR NOTES BUT CONFINED TO SCALE OF FIVE TO SEVEN NOTES.

8) THE THREE FOLD CLASSIFICATION OF MUSIC INTO GITA, VADYA AND NRITHYA APPLIES - NOT TO MARGA - BUT ONLY TO DESI.

9) LATER ON, THE WORD MARGA HAS COME TO MEAN WHATEVER IS OLD AND OUT OF DATE, WHILE THE WORD DESI HAS COME TO MEAN WHATEVER IS NEW AND UP TO-DATE. JUST AS I CALL MARGA AS VEDIC MUSIC, SO I CALL DESI MODERN MUSIC.

THE FOLLOWING TABLE, I TRUST, FIXES MARGA AND DESI MUSIC IN THEIR PROPER PLACES.

MUSIC
இசை

ANAGATHA (NATURE MADE) இயற்கை	AGATHA (MAN MADE) செயற்கை

MARGA (VEDIC) வேத இசை	DESI (MODERN) தற்கால இசை

கர்நாடக இசை CARNATIC	(இந்துஸ்தானி) HINDUSTANI

ஆங்கிலம் தெரியாதவர்களுக்காக, இந்தப் பகுதி தமிழில் தரப்பட்டுள்ளது.

ஸ்வரமேளகலாநிதி (ராமாமாட்யர்) ஆங்கில மொழி பெயர்ப்பு M.S.Ramaswamy அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகம் 1932. முகவுரை (INTRODUCTION) பக்கங்கள் lxxII and lxxIII

முடிவாக மார்க இசையையும் தேசிய இசையையும் ஒப்பிடலாம்.

1) மார்க இசை வேதம் ஓதுவவதையே குறியாகக் கொண்டது. தேசிய இசைக்கு அப்படி ஒரு கட்டுப்பாடு இல்லை.

2) மார்க இசைவேத இசையை முழுதுமாகத் தழுவியதால் கடவுளரால் விரும்பப்பட்டது; முனிவர்களால் பயிலப்பட்டது என்ற கருத்து இருந்தது. தேசிய இசைக்கு அப்படி ஒரு நிலையில்லை. (அஃதாவது அது ஜனரஞ்சகமாகவும் அமைந்தது).

3) மார்க இசை தவிர்க்கமுடியாத சில கட்டுப்பாடுகளுக்கு உட்பட்டிருந்ததால் நாடு முழுவதும் ஒரே மாதிரியாகப் பயிலப்பட்டது. தேசிய இசை அவ்விதக் கடுங்கட்டுப்பாட்டுக்கு அப்பாற்பட்டதாய், ஒரு மாநிலத்திலிருந்து மற்ற மாநிலங்களுக்கு வேறுவேறாக அமைந்தது.

4) மார்க இசை இலக்கணத்துக்கு அடிமைப்பட்டதால் காலப்போக்கில் இன்பங்குன்றி, அலுப்புத்தட்டும் அளவுக்கு மாறுபாடின்றி மேலுங் கீழுமாகப் பாடப்பட்ட ஒரு நிலையை அடைந்தது. தேசிய இசை இலக்கியத்தைத் தழுவி மேலும் மேலும் கவர்ச்சியடைந்தது.

5) மார்க இசை இன்று அநேகமாக வழக்கிலில்லை. தேசிய இசை வாழ்கிறது, வளர்கிறது. ("அநேகமாக" என்று சொல்வதற்குக் காரணம் இன்றும் விசேஷ காலங்களில் வைதீக பிராமணர்கள் அதைக் கையாள்கிறார்கள்).

6) மார்க இசை ஷட்சக்கிரமம், மத்தியமக்கிரமம், காந்தாரக் கிரமம் மூன்றிலும் இசைக்கப்படுகிறது; தேசிய இசை ஷட்சக் கிரமத்தில் பாடப்படுகிறது.

7) மார்க இசை மேளங்களில் ஒன்று முதல் நான்கு ஸ்வரங்கள் உள்ளன. சாமவேதத்தில் மட்டும் ஏழு ஸ்வரங்கள் உள்ளன. (மற்றோர் இடத்தில் ஆசிரியர் சாமவேதத்தில் அவரோஹணத்தில் மட்டும் இசைக்கப்படுகிறது என்று கூறியிருக்கிறார்.) தேசிய இசையில் ஔடவ -சாடவ-சம்பூர்ண மேளங்கள் மட்டும் உள்ளன.

8) கீதம், வாத்தியம், நிருத்தியம் ஆகிய பிரிவுகள் மார்க இசையில் கிடையா. தேசிய கீதத்தில் தான் உள்ளன.

9) பிற்காலத்தில் மார்கம் பழமையானது, வழக்கிழந்தது என்றும் தேசி இசை உயிருள்ளது, தற்காலத்தைச் சேர்ந்தது என்றும் பொருள் உண்டானது.

இசை

இயற்கை இசை | செயற்கை இசை (மனிதனால் இசைக்கப்படுவது)

மார்க இசை (வேத இசை) | தேசிய இசை (தற்காலத்து இசை)

இங்கே நாம் பார்க்க வேண்டியது இராமசுவாமி ஐயரின் கூற்றுப்படி கருநாடக இசை வேத இசையில் பிறந்தது அன்று என்பதாகும். இக்கொள்கையை நான் முற்றிலும் ஆதரிக்கிறேன். தேசிய இசை வேறு வேறு மாநிலங்களில் வளர்ந்தது என்று கூறுகிறார். கருநாடக இசை தென்னகத்தில் வளர்ந்ததைக் கூறும்போது வேத இசையளவுக்கு வரலாறு படைத்த இசைத்தமிழைப்பற்றி அவர் ஒன்றும் கூறாமலிருப்பது வியப்பாக உள்ளது. நான் எழுத எண்ணியிருக்கும் அடுத்த நூலில் கருநாடக இசையின் வரலாற்றை விரிவாகக் கூறுவேன். இசைத்தமிழின் பரிணாம வளர்ச்சியே கருநாடக இசை என்பதனால் இரண்டு வரலாறும் ஒன்றாகத்தான் இருக்கும். ஆயினும் அதை வேறு கோணத்திலிருந்து பார்க்க வேண்டியதாய் இருக்கும்.

இங்கே இராமசுவாமி ஐயர் நூலின் ஒரு பகுதியை நான் எடுத்துக் காட்டியதற்குக் காரணம், அவரும் வேதபாராயணம் நாளடைவில் அலுப்புத் தட்டும் அளவுக்கு உணர்வற்றதாய் விட்டது என்று காட்டியிருக்கிறார். இது நான் கூறியிருப்பதற்கு அரணாய் அமைகிறது.

அண்மையில் கோவில்களில் ஸஹஸ்ரநாமம், அஷ்டோத்திரம் முதலியவை தமிழில் கூறப்படுகின்றன. அப்படிச் சொல்வது நமக்குப் புரிகிறது என்ற காரணத்தினால் மட்டும் அதில் உணர்வு இருப்பதாகத் தோன்றவில்லை. இசையுடன் சேர்ந்து கேட்கும் போதுதான் நம் பக்தியுணர்வைத் தட்டி எழுப்புகிறது என்ற உண்மையையும் இங்கு கூறத்தான் வேண்டியிருக்கிறது.

இங்கு ராமசாமி ஐயர் மார்க இசைக்கும் தேசி இசைக்கும் உள்ள வேற்றுமைகளை விரிவாக ஆராய்ந்து நமக்குக் கூறியுள்ளார். நாம் முன்னர் திருஞானசம்பந்தர், வேத பாராயணத்தின் மூலம் மதத்தைப் பரப்பவில்லை யென்று பார்த்தோம். மக்களுக்குத் தெரிந்த மொழியாகிய தமிழிலேதான் அவர்களை அணுகவேண்டும் என்பதில் உறுதியாயிருந்தார். மக்களுக்குப் புரிய வேண்டுமென்பதற்காகத் தமிழும், அத்துடன் உணர்வுக்காக இசையும் சேர்த்தல் வேண்டும் என்பது அவர் கொள்கை. ஆகையால் இந்த இரண்டு இசை வகைகளில் எந்த இசை வகையை அவர் விரும்பினார் என்றால் நிச்சயமாகத் தேசி இசையை தான் என்று கொள்ளவேண்டும். நாளடைவில் மார்க இசை உணர்வு குன்றிவிட்டது என்று காட்டுகிறார் ஆசிரியர். தேசி இசை வெவ்வேறு பகுதிகளில் வளர்ந்து ஜனரஞ்சகமாக இருந்தது என்றும் திரு ராமசாமி ஐயர் கூறுகிறார். ஆகையால் மக்களுக்குத்

தெரிந்தமொழி மட்டுமல்ல அவர்களுக்குத் தெரிந்த இசை மரபும் வேண்டும் என்று சம்பந்தர் முடிவு செய்தார். அதனால்தான் பாணர்கள் பயின்று வந்த பண்முறையிலே தேவாரப் பதிகங்களைப் பாடினார். இதையெல்லாம் பார்க்கும் போது இரண்டு உண்மைகள் மிகத் தெளிவாக உள்ளன.

1. திருஞானசம்பந்தர் மக்களுக்குத் தெரிந்த இசையில் பாடியதால், அவர் மார்க இசையை மேற்கொள்ளவில்லை. மார்க இசை வேதம் பாடுவதற்கே பயிலப்பட்டதால், சம்பந்தர் பாடிய இசைக்கும் அதன் அடிப்படையில் வளர்த்த கர்நாடக இசைக்கும் வேத இசைக்கும் சம்மந்தமேயில்லை. சாமவேதத்தில் இருந்து கர்நாடக இசை பிறந்தது என்று கூறுபவர்கள் இசையின் வரலாறு தெரியாதவர்கள் என்றே நாம் கொள்ள வேண்டும்.

2) "பாணன் பறையன் துடியன் கடம்பனென் றிந்நான்கல்லது குடியுமில்லை" புறநானுறு 335 என்ற பழஞ்செய்யுள் ஒன்றைக் காட்டி விபுலானந்தர் இப்பெயர்களில் மூன்று இசைக்கருவியாற் பெற்ற பெயர்கள் என்று குறிப்பிடுகிறார். பாணர் கூத்தர் விறலியர் என்ற எல்லோரும் இசையை வைத்தே வாழ்ந்த குடியைச் சேர்ந்தவர்கள். தேவாரம் பாடிய மூவர் குலவழக்காக இருந்த இசை, பொது வழக்காக ஏற்றுக் கொள்ளப்படுவதற்குக் காரணமாயிருந்தார்கள்.

இவையன்றித் தேவாரப் பாடல்களுக்குப் பல ஏற்றங்கள் உள்ளன. சைவ சித்தாந்தத்திற்கு மெய்கண்டார் செய்த சிவஞானபோதம் முதல் பதினான்கு நூல்கள் இலக்கணமாக அமைந்தன என்றால் அவற்றுக்குப் பன்னிரண்டு திருமுறைகள் இலக்கியமாக அமைந்துள்ளன. முதலேழு திருமுறைகளும் ஞானசம்பந்தர், அப்பர், சுந்தரர் ஆகியோர் பாடிய பதிகங்களாகும்.

தேவாரகாலத்திலும் அதற்குப் பின்னரும் இசைக் கலைஞர் களுக்குச் சமூகத்தில் ஒரு ஏற்றம் இருந்தது. சங்ககாலத்திலும் இடைக்காலத்திலும் பாணர்களும் விறலியர்களும் பரிசில் பெறுவதற்காகக் குறுநில மன்னர்களையும் மற்ற செல்வர்களையும் தேடிச் சென்றார்கள். அப்படியின்றி ஒவ்வோர் ஊரிலும் ஆண்டவனைப் பாடக் கோவில் களுக்குச் சென்று கைம்மாறு கருதாமல் பாடினார்கள். அவர்களுக்கு மட்டுமன்றி ஆலயங்களுக்குச் சென்ற சாதாரண அடியார்களுக்கும் ஓர் உயர்வு ஏற்பட்டது. சுந்தரர் திருவாரூர்த் திருக்கோயிலில் தேவாசிரிய மண்டபத்திலுள்ள சிவனடியார்களைப் பாராமல் நேரே தியாகராசப் பெருமானிடம் சென்றதால்தான் அவர்களைக் குறித்துத்

திருத்தொண்டத்தொகை பாடும் கட்டாயம் ஏற்பட்டது என்று நான் நினைக்கின்றேன்.

இக்கருத்தை வலியுறுத்திச் சுந்தரர் திருப்புகலூர்ப் பதிகத்தில் பாடுகிறார்.

தம்மை யேபுகழ்ந் திச்சை பேசினுஞ்
சார்கினுந் தொண்டர் தருகிலாப்
பொய்மை யாளரைப் பாடாதே யெந்தைப்
புகலூர் பாடுமின் புலவீர்காள்
இம்மையே தருஞ் சோறும் கூறையும்
ஏத்தலாம் இடம் கெடலுமாம்
அம்மையே சிவலோகம் ஆள்வதற்
கியாதும் ஐயுறவில்லையே
மிடுக்கிலாதானை வீமனே விறல்
விசயனே வில்லுக் கிவனென்று
கொடுக்கி லாதானைப் பாரியேயென்று
கூறினும் கொடுப் பாரிலை
பொடிக் கொள் மேனியெம் புண்ணியன் புக
லூரைப் பாடுமின் புலவீர்காள்
அடுக்கு மேலம ருலகம் ஆள்வதற்
கியாதும் ஐயுறவில்லையே

சுந்தரர் அருளிய திருத்தொண்டத் தொகையின் விரிநூலாகத்தான் தமிழ்நாட்டின் ஒப்பற்ற காப்பியமாகத் திகழும் தெய்வச் சேக்கிழாரின் திருத்தொண்டர் புராணமென்னும் மாக்கதை உருவாயிற்று. தொண்டர் என்ற சொல்லுக்கு முன்னர் திரு என்ற அடைமொழி அமைந்தது போல் இங்குத் தொண்டர் என்ற சொல்லுக்கு மா (மாட்சிமை பொருந்திய) என்ற அடைமொழி கொண்டு "மாத்தொண்டர் கதை" என்று அமைதல் வேண்டும். மாக்கதை என்பது கொண்டு பெரியபுராணம் என்று பெயர் வைத்தனர். அண்மைக் காலத்தில் புராணம் என்றாலே அஃது ஓர் அவச்சொல்லாக மாறிவிட்டது. அதுவும் 'பெரிய புராணம்' என்றால் படிப்பதற்குள் அலுப்புத்தட்டி விடும் என்ற எண்ணம் ஏற்பட்டு வருகிறது. இப்பெயர் வைத்ததால் எல்லோரும் படித்துப் போற்றிப் பாதுகாக்க வேண்டிய நூல் படிப்பாரற்றுப் போனது. இது தமிழ்நாட்டின் தீயூழ் அன்றிவேறில்லை.

இந்த நூலில் தொண்டர்களின் பெருமையை வேறு யாரும் பாடாத அளவிற்குச் சேக்கிழார் பாடியிருக்கிறார்.

பூதம் ஐந்தும் நிலையிற் கலங்கினும்
மாதோர் பாகர் மலர்த்தாள் மறப்பிலார்
ஓது காதல் உறைப்பின் நெறி நின்றார்
கோதி லாத குணப் பெருங் குன்றனார்
கேடும் ஆக்கமும் கெட்ட திருவினார்
ஓடுஞ் செம்பொனும் ஒக்கவே நோக்குவார்
கூடும் அன்பில் கும்பிட லேயன்றி
வீடும் வேண்டா விறலின் விளங்கினார்

தொண்டிற்கு இலக்கணமாக வாழ்ந்து காட்டிய நாவுக்கரசரும் மன்னர் அழைக்கிறார் என்று அமைச்சர் முதலாயினார் அழைத்தபோது "நாமார்க்கும் குடியல்லோம்" என்றார். ஆனால் அதே நாவுக்கரசர் ஆளுடைய பிள்ளையுடன் சென்ற போது அவருடைய சிவிகையைச் சுமந்து சென்றார். வாழையடி வாழையாக இந்தத் திருக்கூட்டத்தில் வந்த தியாகய்யர் உஞ்சவிருத்தி செய்து வாழ்ந்தார். சரபோஜி மன்னர் அழைத்த போது, "நிதி சால ஸுகமா ராம நீ ஸன்னிதி ஸால ஸுகமா" என்று பாடினார். மிகவும் அண்மைக்காலத்தில் அரசியலிலும் தொண்டர்களை மதிக்காத தலைவர்கள் படும்பாட்டை நாம் கண்டோம். (தொலைநோக்கியில்).

தேவார மூவருக்கு நாம் இந்தக் காலத்திலும் ஒரு பெருமையை அளிக்கிறோம். ஆண்டவனுடைய உறைவிடங்களான கோவில்கள் எத்தனை ஆயிரம் இருந்தபோதிலும் அங்கு மூவரில் யாரேனும் ஒருவராவது சென்று பாடியிருந்தால்தான் அதைப் "பாடல் பெற்ற தலம்" என்றழைத்து மகிழ்கின்றோம்.

பழனிபற்றி அருணகிரி பாடிய திருப்புகழில் "நிடரற முப்பால் செப்பிய கவிதையின் மிக்காரத்தினை (தேவாரத்தினை) யெழுதி வனத்தேயேற்றிய பெருமாளே" என்று பாடித் திருக்குறளைக் காட்டிலும் சம்பந்தர் பதிகத்துக்கு ஏற்றம் தந்திருக்கிறார்.

இசைத்தமிழுக்குத் தனித்தன்மை

(கருநாடக இசையின் பிறப்பு)

கருநா டகமரபிற் காண்கம கம்வே
றொருமர பிற்காண் பரிது

இசையின் பயன் தேவார காலத்தில்தான் தெரிந்தது என்று பார்த்தோம். இன்னும் எத்தனையோ சிறப்புகள் தேவாரப் பதிகங்களுக்கு இருப்பதையும் கண்டோம். ஆனால் இவற்றையெல்லாம் விஞ்சுமளவிற்கு ஒரு தனிப்பெருஞ் சிறப்பு இருந்ததை நமக்கு இதுநாள்வரை யாரும் எடுத்துச் சொல்லவில்லை. அதனால் நாமும் அறியாமலிருக்கிறோம். அது என்னவென்றால் உலகிலே எங்குமில்லாத ஒரு தனித்தன்மையை இசைத்தமிழுக்குத் திருஞானசம்பந்தர் அளித்துள்ளார் என்பதே. அதையெடுத்துச் சொல்வதே இந்த நூலின் நோக்கமாகும்.

சேக்கிழார் பெருமான் எழுதிய பெரியபுராணத்திலே "புராணம் பாதி பிள்ளை பாதி" என்று சொல்வார்கள். அந்தப் புராணத்திலே ஒரு சிறிய பகுதிதான் இந்த அத்தியாத்திற்கு அடிப்படையாக அமைகிறது. அந்தக் காலத்தின் ஈடு இணையற்ற யாழ்ப்பாணராகிய திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணர், அவர்தம் மனைவியார் மதங்கசூளாமணியார் ஆகிய இருவரும் திருஞானசம்பந்தருடன் இறைவனுடைய உறைவிடமாகிய கோவில்களுக்குச் சென்றுவரும்பொழுது ஞானசம்பந்தப் பெருமான் பாடிய அற்புதப் பதிகங்களைத் திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணர் யாழில் வாசித்து மகிழ்வார். இப்படியாக அவர்கள் திருநள்ளாற்றுக்கருகில் உள்ள ஒரு சிறிய கிராமமாகிய திருத்தருமபுரத்தை வந்தடைந்தார்கள். அத்தலம் யாழ்ப்பாண ருடைய தாயார் பிறந்த ஊராகும். அவருக்கு அங்கே சுற்றத்தார் அதிகமாக இருந்தார்கள். அவரில் சிலர் பாணரைப் புகழும் வகையில் "நீங்கள் யாழிலிட்டு வாசிப்பதால்தான் ஞானசம்பந்தப் பெருமானுடைய தேவாரப் பதிகங்கள் சிறப்புப் பெறுகின்றன. இல்லையெனில் அப்பதிகங்கள் சிறப்படையா?" என்று கூறினார்கள்.

பாணர் பதறிவிட்டார். அவர்கள் கூற்று அபச்சாரமாகவே அவர் காதில் விழுந்தது. அவர் உடனே சம்பந்தப் பெருமானிடம் சென்று ஒரு வேண்டுகோள்விடுத்தார். இவர்கள் மட்டுமல்ல; உலகத்தார் அனை வரும் தெரிந்துகொள்ளுமாறு இன்று யாழிலடங்காவண்ணம் ஒரு பதிகம் பாடி அவர்களுக்கு எது சிறப்புடையது என்று உணர்த்த வேண்டும் என்று கேட்டுக் கொண்டார்.

தருமபுரம் பெரும்பாணர் திருத்தாயர்
  பிறப்பிடமா மதனாற் சார
வருமவர்தஞ் சுற்றத்தார் வந்தெதிர்கொண்
  டடிவணங்கி வாழ்த்தக் கண்டு
பெருமையுடை பெரும்பாண ரவர்க்குரைப்பார்
  பிள்ளையார் அருளிச் செய்த

அருமையுடைய பதிகந்தா மியாழினாற்
பயிற்றும்பே றருளிச் செய்தார்.

(பெரியபுராணம் 2342)

இதன் பொருள் (சிவக்கவிமணி சி.கே. உரை)

திருத்தருமபுரம் திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணரது தாயாரின் பிறப்பிடமாகுமாதலின் அத்திருப்பதியைச் சாரவரும் அவருடைய சுற்றத்தார்கள் வந்து எதிர்கொண்டு அவரை வாழ்த்தினார்களாக அது கண்டு பெருமையுடைய திருநீலகண்டயாழ்ப்பாணர் அவர்களுக்குத் தம் நிகழ்ச்சியினை எடுத்துச் சொல்வாராகி, ஆளுடைய பிள்ளையார் செய்த திருப்பதிகங்களைத் தாம் யாழில் இட்டுப் பயிற்றப் பெறும் பேற்றினையருளிச் செய்தனர்.

கிளைஞருமற் றதுகேட்டுக் "கெழுவதிருப் பதிகத்திற் கிளர்ந்த வோசை
யளவு பெறக் கருவியினீ ரமைத்தியற்று மதனாலே யகிலமெல்லாம்
வளரிசை நிகழ்வ" தென விளம்புதலும்வள ம்புகலி மன்னர் பாதம்
உளநடுங்கிப் பணிந்துதிரு நீலகண்டப் பாணர் உணர்த்துகின்றார்,

(பெரியபுராணம் 2343)

இதன் பொருள் : சுற்றத்தாருமதனைக் கேட்டு "கூடிய திருப்பதிகத்திற் போந்த ஓசையானது அளவு பெறும்படி யாழாகிய இசைக்கருவியிலே நீர் பொருந்தும்படி வைத்து வாசிக்குமதனாலே உலகமெல்லாம் அவற்றின் இசை வளரும்படி திகழ்கின்றது" என்று சொன்னதுமே திருநீலகண்டப் பெரும்பாணர், உளம் நடுங்கி - மனநடுங்கி வளமுடைய சீகாழித் தலைவரான பிள்ளையாருடைய திருவடிகளில் வீழ்ந்து வணங்கிச் சொல்கின்றார்.

"அலகில் - திருப்பதிகவிசை யளவுபடா வகையிவர் களன்றியேயும்
உலகிலுளோருந் தெரிந்தங்குண்மையினை யறிந்துய்ய வுணர்த்தும்
பலர் புகழுந் திருப்பதிகம் பாடியருளப் பெற்றாற் பண்பு நீடி
யிலகுமிசை யாழின்க ணடங்காமை யான்காட்டப் பெறுவ னென்றார்".

(பெரியபுராணம் 2344)

இதன் பொருள் : திருப்பதிக விசை கருவிகளின் அளவுட்படாத வகையினை இவர்களேயன்றி இன்னும் உலகில் உள்ளோர்களும் தெரிந்து அவ்வுண்மையை உணர்ந்து உய்யும்படி பலதிறத்தவர்களும் புகழும் ஒரு திருப்பதிகத்தினைப் பாடியருளும் பேறும் நான் பெறுவேனாகில், இனிமையினால் நிலைபெற்று விளங்கும் அவ்விசையானது யாழினிடத்து அடங்காத நிலையினை யான் அவர்க்கு எடுத்துக்காட்டப் பெறுவேன் என்று விண்ணப்பித்தார்.

வேதநெறி வளர்ப்பவரும் விடையவர்முன் றொழுதுதிருப்
பதிகத்துண்மை
பூதலத்தோர் கண்டத்திலுங் கலத்தினிலு நிலத்துநூல் புகன்ற
வேத
நாதவிசை முயற்சிகளா லடங்காவகைகாட்ட
நாட்டுகின்றார்
"மாதர் மடப்பிடி" பாடி வணங்கினார் வானவரு
வணங்கியேத்த
(பெரியபுராணம் 2345)

இதன் பொருள் : வேதநெறியினை வளர்ப்பவராகிய பிள்ளையாரும் இடபத்துடைய இறைவர் திருமுன்பு தொழுது உலகத்தாருடைய கண்டப் பாட்டிலு (குரலிசை) ங்கலத்தினிலும் (கருவியில்) உலகில் வேதங்களின் இசை நூல்களாக வகுத்த நாத வகைகளின் முயற்சிகளால் அடங்காத வகையினை அறியக் காட்டும்படி நிலைநாட்டுகின்றாராகி மாதர் மடப்பிடி என்று தொடங்கும் திருப்பதிகத்தினைப் பாடியருளினார்.

வண்புகலி வேதியனார் "மாதர் மடப்பிடி" யெடுத்து
வனப்பிற்பாடி
பண்பயிலும் திருக்கடைக்காப்புச் சாத்த அணைந்து
பெரும்பாணனார்தம்
நண்புடையாழ்க் கருவியின் முன்போற் கைக்கொண்டு
நடத்தப்புக்கார்க்
கெண்பெருகுமப்பதிகத் திசைநரம்பி லிடவடங்கிற்
றில்லையன்றே.
(பெரியபுராணம் 2346)

இதன் பொருள் : வளப்பம் பொருந்திய சீகாழி வேதியராகிய பிள்ளையார் "மாதர் மடப்பிடி" என்று தொடங்கி அழகு பொருந்தப் பாடிப் பண்பயில்கின்ற திருக்கடைக்காப்பினைச் சாத்திமுடிக்க, நண்புடையாழ்க் கருவியில் அமைத்து முன்போல் அப்பதிகத்திசையினை வாசிக்கப் புகுந்த

அவர்க்கு எண்ணிற் பெருகும் அத்திருப்பதிகத்தின் இசை, யாழ்நரம்பில் வைத்து வாசிக்க அமைந்து அடங்கவில்லை;

அப்போது

திருநீல கண்டவிசைப் பெரும்பாணர் அதனைவிட்டு
மெய்ப்பயமும் பரிவுமுறப் பிள்ளையார்
கழலிணைவீழ்ந்தெழுந்து நோக்கி
"யிப்பெரியோ ரருள்திருப் பதிகத்திசை யாழினேற்ப
னென்னச்
செப்பியதிக் கருவியைநான் தொடுதலில னன்றோ"
வென்று தெளிந்து செய்வார்.
(பெரியபுராணம் 2347)

இதன் பொருள்: அப்போது திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணர் யாழ் நடத்தப்புகும் செயலைவிட்டு உடலில் நடுக்கமும் மனத்தில் வருத்தமும் பொருந்தப் பிள்ளையார் திருவடிகளில் வீழ்ந்து வணங்கி எழுந்து நின்று அவரை நோக்கி இந்தப் பெரியோர் செய்த திருப்பதிகத்தின் இசையினை யாழிலியற்றுவேன் என்று மேற்கொள்ளச் செய்த இந்த யாழ்க்கருவியை நான் தொடுதலால் விளைந்ததல்லவா என்று மனத்தினுள் தெளிவு கொண்டு அதற்கு மேல் செயல் செய்வாராக.

"வீக்கு நரம்புடை யாழினால் விளைந்ததிது" வென்றங்
கதனைப்போக்க
வோக்குதலுந், தடுத்தருளி, "யையரே! யுற்றவிசை
யளவினாநீர்
ஆக்கியவிக் கருவியினைத் தாரு "மென வாங்கிக்
கொண்டு அவனி செய்த
பாக்கியத்தின் மெய்வடிவாம் பாலறா வாயர் பணித்தருளு
கின்றார்
(பெரியபுராணம் 2348)

இதன் பொருள் : "முறுக்கிக் கட்டிய நரம்புகளையுடைய யாழினால் விளைந்தது இந்தக் குற்றம்" என்று கூறி அவ்விடத்து அதனை மோதிமுரிக்கும்படி ஓங்கினபோது, உலகம் செய்த பாக்கியத்தின் மெய்வடி வாயுள்ள பாலறா வாயராகிய பிள்ளையார் பாணனாரது அச்செயலைத் தடுத்தருளி ஐயரே! பொருந்திய இசைநூலில் விதித்தபடி நீர் இயற்றல் செய்யும் யாழ்க்கருவியினைத் தாரும் என்று பணித்து அதனைத்தம் திருக்கையில் வாங்கிக் கொண்டு மேலும்

கட்டளையிடுகின்றாராய்,

"ஐயர்! நீர் யாழிதனை முரிக்குமதென்? ஆளுடைய
ளுடனேகூடச்

செய்யசடை யாரளித்த திருவருளின் பெருமையெலாந்
தெரிய நம்பால்

எய்தியயிக் கருவியி னளவுபடுமோ? நந்தமியல்புக் கேற்ப
வையகத் தறிவறிக் கருவியளவையி னியற்றல் வழக்கே"
யென்றார்.

(பெரியபுராணம் 2349)

இதன் பொருள் : "ஐயரே! நீர் இந்த யாழை முரிக்கும் செயல் யாது கருதி? ஆளுடைய பிராட்டியாருடனே கூடிச் சிவந்த சடையினையுடைய இறைவர் அளித்தருளிய திருவருளின் பெருமையெலாந் தெரிவதற்கு நம்மிடத்தில் பொருந்திய இந்தக் கருவியின் அளவில் அடங்குமோ? (அடங்காது) நமது இயல்புக்குத் தக்கவாறு இவ்வுலகத்தார் அறியும்படியாக இந்தக் கருவியின் அளவைக்குள் அமையும் நிலையில் இயற்றுதலே வழக்காகும்.

"சிந்தையி லளவுபடா விசைப்பெருமை செயலளவி
லெய்துமோ? நீர்

இந்தயா ழினைக்கொண்டே யிறைவர்திருப் பதிகவிசை
யிதனிலெய்த

வந்தவா றேபாடி வாசிப்பீ" ரெனக் கொடுப்பப்
புகலிமன்னர்

தந்தயா ழினைத்தொழுது கைக்கொண்டு பெரும்பாணர்
தலைமேற்கொண்டார்.

(பெரியபுராணம் 2350)

இதன் பொருள் : மனதாலும் அளவுபடுத்தப்படாத இசையின் பெருமை செயலினுட் பொருந்தச் செய்யவருமோ? இந்த யாழினைக் கொண்டு வைத்தே இறைவரது திருப்பதிகத்தின் இசையினை இதனுள் பொருந்த வந்தவாறு பாடி வாசிப்பீராக" என்று பாணர் கையிற் கொடுத்தருள, அவ்வாறு தந்த யாழினை அவரைத் தொழுது கையில் வாங்கிக்கொண்டு பாணர் அதைத் தலைமேல் வைத்து ஏற்றுக் கொண்டனர்.

சிவக்கவிமணி திரு C.K. சுப்பிரமணிய முதலியார் அவர்கள் இச்சம்பவம் பற்றிக் கொடுத்துள்ள குறிப்புகள். இப்பதிகப்பண் இன்னதென்று துணியக்கூடவில்லை. சில பதிப்புகளில் யாழ்முரிப்பண்

என்று தரப்பட்டுள்ளது. யாழ்முரி என்றதொரு பண் இல்லை. சில பதிப்புகளில் மேகராகக் குறிஞ்சி என்றும் சிலவற்றில் வியாழக் குறிஞ்சி என்றும் தரப்பட்டுள்ளன. (CKS பதிப்பில் மேகராகக் குறிஞ்சி என்று தரப்பட்டுள்ளது)

இறைவர்க்கிடம் தருமபுரம் பதியே.

இறைவர் யாழ்முரிநாதர் இறைவி மதுரமின்னம்மை.

தருமராசன் வழிபட்டதால் இப்பெயர் பெற்றது.

திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணரின் தாயார் பிறந்த பதி.

காரைக்கால் நிலயத்தினின்று மேற்கே கற்சாலைவழி

அரைநாழிகையளவில் உள்ளது. (1/2 நாழிகை 45 நிமிடங்கள்)

மேலும் விரிவுரையில் சிவக்கவிமணி கூறுகிறார் :

இங்கே ஆளுடையபிள்ளையார் பணித்த நிலைகள் மூன்று.

"முரிக்குமது என்" முரிக்கப் புகுந்ததற்குக் காரணம் என்ன?
காரணமில்லை.

அளவுபடுமோ? ஆண்டவனின் பெருமை மனிதனால் (இசைநூல்கள் விதித்தபடி) செய்யப்பட்ட கருவியில் அளவுபடாது என்பது கருத்து.

நந்தம் வழக்கே என்பது பிள்ளையார் அருளிய மூன்றாவது பொருள். குறைகள் இருந்தாலும் "வந்தவாறு" வாசிப்பது வழக்கு என்று சொல்லும்போது கருவியில் குறைபாட்டுக்குட்பட்டு இயன்றவாறு வாசிக்க வேண்டும் என்று பணிக்கிறார்.

இந்த நிகழ்ச்சியால் நாமறிவது பாணரின் வேண்டுகோளிற்கிணங்க யாழிலடங்காவண்ணம் சம்பந்தர் பதிகம் பாடினார் என்பது. அன்றைய நாள் யாழ்க்கருவியில் பெரும் விற்பன்னர் திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணர்தாம். அந்தக் கருவியில் அவருடைய தேர்ச்சி, இவர் வாசிப்பால்தான் நாட்டில் சம்பந்தர் பதிகங்களுக்கு ஏற்றம் என்று உறவினர் நினைக்கும் அளவுக்கு இருந்தது. அப்படிப்பட்டவர் வாசிக்க முடியாதபடிச் சம்பந்தர் என்ன பாடினார் என்று இசையின் அடிப்படையில் ஆய்வதுதான் இந்த நூலின் நோக்கம்.

நமக்கு இங்கே தெரிவது அது பாணரின் குறையினால் அன்று; கருவியின் குறைபாடு என்று சம்பந்தர் மிகத் தெளிவாகக் கூறியிருக்கிறார். யாழின் குறை என்னவென்று நான் முன்னுரையில் கூறிவிட்டேன். யாழ் ஒரு விட்டிசைக்குங்கருவி. விட்டிசைக்குங்கருவியில் கமகம் வாசிக்க

முடியாது என்று தெளிவாக்கியுள்ளேன். இப்போது சம்பந்தர் என்ன செய்தார் என்று நமக்குத் தெளிவாகிறது. சம்பந்தர் அன்று கமகத்துடன் பாடினார்.

அப்படி நாம் கூறும்போது அதில் பல உண்மைகள் பொதிந்து கிடக்கின்றன. (1) உலகத்தில் முதன்முதலாகப் பாரோர் அறியும்படிக் கமகத்துடன் பாடியவர் திருஞானசம்பந்தர். (2) அன்றுவரை வேத அடிப்படையில் எழுந்த இசை நூல்களில் கமகத்துடன் வாசிப்பதற்கு ஏதுவில்லை. (3) மிடற்றிசையிலும் அதுவரை கமகத்துடன் பாடும் வழக்கில்லை. (4) சம்பந்தர்தாம் யாழின் குறையைக் கோடிட்டுக் காட்டுவதற்காக முதலில் கமகத்துடன் பாடினாரென்றால் அவர்தாம் இன்றைய கர்நாடக இசை மரபிற்கு வித்திட்டார் எனலாம். (5) இந்த நிகழ்ச்சி இசைத்தமிழில் ஒரு பெரும் புரட்சி. (6) இத்தனை உண்மைகளையும் அன்று மட்டுமன்று இன்றுவரை உணராத காரணத்தால்தான் இசைத்தமிழின் இலக்கியமும் (சம்பிரதாயமும்) இலக்கணமும் வேறுவேறு பாதையில் சென்று ஒன்றுக்கொன்று முரணாக இன்றுவரை இருக்கின்றன. இம்முரண்பாட்டினை நீக்குவதுதான் இந்த நூலின் நோக்கம்.

இந்த நோக்கத்தை நிறைவேற்றுவதற்கு நாம் அன்று நடந்த புரட்சியைப் பல கோணங்களிலிருந்து நோக்க வேண்டும்.

1. தருமபுரத்தின் இறைவர் பெயர் யாழ்முரிநாதர். இந்தப் பெயர் அன்றைய நிகழ்ச்சிக்கு முன்னால் இருந்திருக்க முடியாது. இந்தப் புரட்சிகரமான நிகழ்ச்சியை ஒட்டியே அப்பெயர் அமைந்திருத்தல் வேண்டும். சம்பந்தர் சைவத்தை நிலைநாட்டும் வகையில் சமணர் களுடன் நடத்திய போட்டியில் வையையாற்றிலிட்ட ஏடு நீரோட்டத்தை எதிர்த்துச் சென்று கரையேறிய இடத்தில் கோவில் கொண்டிருக்கும் இறைவருக்கு ஏடகநாதர் என்று பெயரிட்டு அந்நிகழ்ச்சிக்கு முக்கியத்துவம் அளித்துள்ளனர். ஆனால் காரைக்காலின் அருகிலிருக்கும் இச்சிறு கோவிலை அறிந்தவர் ஒருசிலரே. இக்கோவில் தருமபுரம் ஆதீனத்தின் மேற்பார்வையில் உள்ளதால் குருமகாசந்நிதானம் அவர்கள் அக் கோவிலில் ஒரு கல்வெட்டமைத்து இந்த நிகழ்ச்சியைப் பதிவு செய்து இங்குத்தான் கருநாடக இசைபிறந்ததென்று நிலைநாட்ட வேண்டும்; இந்தப் பெரும் புரட்சியைப் பற்றிப் பரவலாகத் தமிழ்மக்கள் அறிய வேண்டும்.

2. பல்வேறு திறத்தினர் இந்த நிகழ்ச்சியை எவ்வாறு உணர்கிறார்கள் என்று பார்த்தால் விந்தையிலும் விந்தையாக இருக்கின்றது. பல குருடர்கள் ஒரு யானையைத் தடவிப் பார்த்து அஃது எப்படியிருக்கும்

என்று சொன்னதாக ஒரு கதையுண்டு. அதுபோல அவரவர் நிலைக்கேற்பப் பலவாறு விளக்கம் எழுதியிருக்கிறார்கள்.

அ. தமிழிலக்கணம் படித்தவர்கள் “எடுத்த இயலும் இசையும் முரித்துப்பாடுவது முரியெனப்படும்” என்று கொண்டு. முரித்துப் பாடியதால் யாழிலடங்கவில்லை என்று கூறுகிறார்கள். இவ்விளக்கம் உண்மைக்கு ஒவ்வாதது. இசையை மாற்றிப் பாடினால் இப்பதிகத்தை இரண்டு அல்லது அதற்கு மேற்பட்ட பண்களில் அல்லது திறங்களில் பாடியிருக்க வேண்டும். எல்லாப் பதிப்புகளிலும் ஒரு பண்தான் தரப்பட்டுள்ளது. சில பதிப்புகளில் வியாழக் குறிஞ்சியென்றும் சில பதிப்புகளில் மேகராகக் குறிஞ்சியென்றும் தரப்பட்டுள்ளனவேயன்றி யாரும் ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட பண்ணில் பதிகம் பாடப்பட்டதாகக் கூறவில்லை. ஆகையால் எடுத்த இசையை முரித்துப் பாடினார் என்று சொல்வதற்கில்லை. அதேபோலக் கட்டளையெவ்வாறு முரிக்கப்பட்டது என்று அவர்கள் கூறவில்லை. கட்டளையை மாற்றிப் பாடினால் ஏன் யாழில் அதேபோல் மாற்றி வாசிக்க முடியாது என்று விளக்கங்கூறவில்லை.

ஆ. கருநாடக இசையறிஞர்கள் இப்பண்ணை நீலாம்பரி ராகம் என்று கொண்டு யாழில் நீலாம்பரி வாசிக்க இயலாது என்று கூறியிருக்கிறார்கள். (Dr. Premalatha -Music through the ages p-209 Line 28 p 210 Line 4 and line 12 on page 210) “the key phrase” அலகில் திருப்பதிக இசை அளவுபடா வகை”, என்றது சந்தேகத்துக்கிடமில்லாமல் யாழில் மேகராகக் குறிஞ்சிப் பண்ணிற்குரிய கமகங்களை வாசிக்க முடியாத நிலையை வலியுறுத்துகின்றது.

அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகத்தின் ஓய்வுபெற்ற முன்னாள் இசைத்துறைத் தலைவர், ஓய்வு பெற்ற பல்கலைக்கழக மானியக்குழு ஆராய்ச்சிப் பேராசிரியர் வா.சு. கோமதிசங்கர ஐயர் யாழ்முரிப்பண் என்ற தனிநூலே படைத்திருக்கிறார்.

அவர் யாழ்முரிப்பண் என்று ஒன்று உள்ளதாகக் கொண்டு, அஃது அடாணா ராகம் என்றும் கொண்டு, அடாணா ராகம் ஏன் யாழில் வாசிக்க முடியாது என்றும் காட்டி யாழ்முரிப்பண்ணைச் சம்பந்தர் யாழிலடங்கா வகையில் உண்டு பண்ணினார் என்று வாதாடியிருக்கிறார். அவருடைய முயற்சியை நாம் போற்ற வேண்டும். ஆனால் அவர் வாதத்தை ஏற்றுக் கொள்ள முடியவில்லை. சம்பந்தருக்குப் பிற்காலத்தில் யாழ் “யாதுமோர் சுவடுதெரியாமல்” மறைந்துவிட்டது. மற்ற எல்லாப் பண்களை வாசிக்கக்கூடிய ஒரு கருவி இந்த ஒரு பண்ணை வாசிக்க முடியாத காரணத்தால் கைவிடப்பட்டது என்று கொள்வது ஏற்புடையதன்று. நான்,

முன்னுரையில் யாழைப்பற்றிய குறை, அஃதாவது அது விட்டிசைக்குங் கருவி, ஆகையால் எந்தப் பண்ணையும் கமகபூர்வமாக வாசிக்க முடியாது என்று காண்பித்தது, யாழ் கைவிடப்பட்டதற்கு ஒரு நல்ல காரணம் மட்டுமன்று, ஒரே காரணமுமாகும்.

கரூர் நாரதகானசபை 1944 ஆம் ஆண்டு முதல் நடந்து வருகின்றது. அச்சபையின் 40-வது ஆண்டு விழா மலரில் (1984) 33ஆம் பக்கத்தில் Dr.S.Ramanathan என்ற இசையறிஞர் "யாழ்" என்று ஒரு கட்டுரை எழுதியுள்ளார். அதில் "திருஞானசம்பந்தர் மாதர்மடப்பிடியும் என்ற பதிகத்தைப் பாடியபோது யாழ் வாசித்த திருநீலகண்டர் அதை யாழில் வாசிக்க முடியாததால் யாழை முரிக்க முயன்றதாகவும், சம்பந்தர் அவரைத் தடுத்ததாகவும் பெரிய புராணத்திலிருந்து அறிகின்றோம். பிற்காலத்தில் அப்பண்ணே யாழ்முரிப்பண் என்று வழங்கலாயிற்று" என்று கூறுகிறார்.

மேலும் அவர் எழுதியுள்ளார் : "பேராசிரியர் P. SAMBAMOORTHY அப்பண் கமகங்கள் நிறைந்தது. அதனால் யாழில் வாசிக்க முடியவில்லை, என்கிறார். அதை ஏற்றுக்கொண்டால் யாழ்முரிப்பண் தவிர மற்ற பண்களில் கமகம் இல்லை என்பதாகும். பஞ்சமம், தக்கேசி, கௌசிகம் போன்ற பண்கள் கமகம் நிறைந்தவை என்பதை யாரும் மறுக்க முடியாது. அதனால் யாழ்முரியைப் பற்றிய ஆராய்ச்சி தொடரவேண்டும்".

பேராசிரியர் இராமநாதன் வாதம் அப்பதிகத்திற்குரிய பண் அடாணாவானாலும், மேகராகக் குறிஞ்சியானாலும், வியாழக்குறிஞ்சி யானாலும், வேறு எந்த ராகமாயிருந்தாலும் பொருந்தும்.

பெரியபுராணத்தில் கூறியபடிப் பதிகத்திற்குரிய பண் மேகராகக் குறிஞ்சி என்று தான் கொள்ள வேண்டும். ஆனால் வேறு காரணத்தாலும் மேகராகக் குறிஞ்சி கமகங்கள் நிறைந்த பண் ஆதலால் வாசிக்க முடியவில்லை என்ற வாதம் செல்லாது. பெரியபுராணத்தைப் படித்தால் சம்பந்தர் தருமபுரம் வருவதற்குச் சில நாள் முன்னதாகத் திருப்பறியலூர் வீரட்டம் சென்றார், அங்குக் "கருத்தன் கடவுள் கனலேந்தியாடும்" என்ற பதிகத்தைப் பண்மேகராகக் குறிஞ்சியில் பாடினார், அங்கு அந்தப் பதிகத்தை யாழ்ப்பாணர் யாழிலிட்டு வாசித்தார் என்ற செய்திகளை அறியலாம்.

இது தவிரப் பல இடங்களில் மேகராகக் குறிஞ்சிப் பண்ணைத் திருஞானசம்பந்தரும் திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணரும் இசைத்திருக் கிறார்கள். அவ்வாறு அவர்கள் ஒன்றாக மேகராகக் குறிஞ்சியில் இசைத்த தலங்கள், திருக்கழுமலம், திருவையாறு, திருப்பறியலூர்வீரட்டம்,

திருத்தருமபுரம், திருவீழிமிழலை, திருமுதுகுன்றம், திருக்கச்சியேகம்பம், திருப்பராய்த்துரை ஆகியவை (காண்க : பெரியபுராணம் 2197, 2340, 2380, 2239 எண்ணுள்ள பாடல்கள்). இதேபோல் பண் வியாழக் குறிஞ்சியையும் பல தலங்களில் இசைத்துள்ளனர். அந்த இடங்களிலெல்லாம் யாழ்ப்பாணர் மேகராகக் குறிஞ்சி வாசித்துவிட்டுத் தருமபுரத்தில் மட்டும் வாசிக்க முடியாத நிலை ஏன் ஏற்பட்டதென்றால், அவருடைய வேண்டுகோளுக்கு இணங்கிச் சம்பந்தர் அன்று அப்பண்ணை வாய்ப்பாட்டிற்குரிய கமகங்களோடு பாடினார்.

இந்த ஓர் உண்மையை நாம் உணர வேண்டும். அன்று திருஞானசம்பந்தருக்கும் திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணருக்கும் போட்டி நடக்கவில்லை. பௌத்த சம்பிரதாயத்தில் ஜாதகக்கதை கூறும் குடிலன், முசிலன் என்ற இருவருக்கும் நடந்த போட்டி, சீவகசிந்தாமணியில் ஜீவகனுக்கும் காந்தருவதத்தைக்கும் நடந்த போட்டி, திருவிளையாடற் புராணத்தில் ஏமநாதனுக்கும் பாணபத்திரருக்கும் நடைபெறவிருந்த போட்டி (சிவன் விறகு வெட்டியாக வந்து இந்தப் போட்டியைத் தவிர்த்ததாகப் புராணம் கூறும்), பாணபத்திரர் மனைவிக்கும் ஈழத்து விறலிக்கும் நடந்த போட்டி போன்றது அல்ல இது. இங்கே மிடற்றில் பாடப்பெறும் பதிகம் உயர்ந்ததா, யாழில் மீட்டப்பெறும் கருவியிசை பெரிதா என்ற அடிப்படையில் நடந்த நிகழ்ச்சி. பாணர் பதிகத்தை வாசிக்க முடியாது திகைத்தபோது சம்பந்தர் போட்டியில் தாம் வெற்றி பெற்றதாகக் கூறவில்லை. ஆண்டவனுடைய பெருமையெல்லாம் மனிதனால் செய்யப்பட்ட கருவியிலடங்காது என்றுதான் கூறினார். பதிகத்தில் அந்தப் பெருமை வெளிப்பட்டது என்று சொல்வதற்குக் காரணம் மிடற்றுக்கருவி ஆண்டவனால் செய்யப்பட்டது என்று கொள்ளவேண்டும். இசைத்தமிழ் அல்லது தமிழிசை என்று கூறும்போது அங்கே இசையுடன் சொல்லும் பொருளும் இடம்பெறும். அது மிடற்றிலேதான். கருவியில் சொல்லும் பொருளும் வெளியாகா. ஆனால் பெருமை முழுவதும் அடங்கா விட்டாலும் இயன்ற அளவு வாசிப்பது வழக்கு என்பதைக் கூறி அதனால் “வந்தவாறு வாசிப்பீர்” என்று அறிவுறுத்துகிறார்.

நாம் முதலில் உணர வேண்டியது மிடறுதான் இசைக்குத் தலையான கருவி. வடமொழியில் யாழுக்கு “காஷ்ட” (கட்டையால் செய்யப்பட்ட) வீணை என்றும் மிடற்றுக்கு “தெய்வ” வீணை என்றும் பெயரிட்டிருந் தார்கள். கருவியில் வாசிக்கும் போது “வந்தவாறு” தான் வாசிக்கலாம். “வந்தவாறு” என்று சொல்லும்போது வெவ்வேறு கருவிகளை ஆய்ந்தால் அவை வேறுவேறு அளவுக்குத்தான் வாசிக்கும் இயல்பு உடையனவாக உள்ளன. முதல், இடை, கடை என்று பகுத்தோமானால் மிடறு,

தொடர்ந்திசைக்கும் கருவிகள், விட்டிசைக்குங்கருவிகள் என மூன்று வகையாகப் பிரிக்கலாம். மிடற்றுக்கு முதலிடம் கொடுப்பதற்குக் காரணம், மொழி அடிப்படையில் இசைக்கும்போது மிடற்றில்தான் சொல்லும் பொருளும் வெளிப்படுகின்றன. கருவிகளில் அவை வெளிப்படு வதில்லை. ஆனால் மிடற்றில் தொடர்ந்திசைக்கும் கருவிபோல் இசைக்கலாம். நாம் ராகம் பாடும்போது சொல்லும் பொருளும் இல்லாமல் பாடுகின்றோம். இன்னும் தரத்தை இறக்க நினைத்தோமானால் கமகமே இல்லாமல் பாடலாம். அவ்வாறு செய்யும்போது விட்டிசைக்கும் கருவிபோல் பாடுகிறோம். சுருக்கமாகச் சொன்னால் மிடறு முதல், இடை, கடை ஆகிய மூன்று நிலைகளிலும் இயங்கலாம். தொடர்ந்து இசைக்குங்கருவிகளை எடுத்துக் கொண்டால் அவை மிடற்றின் நிலையை அடைய முடியாது. ஏனென்றால் அவற்றுக்குச் சொல்லும் பொருளும் உட்படா. ஆனால் நாம் நினைத்தோமானால் தொடர்ந் திசைக்கும் கருவிகளில் விட்டிசைக்கும் கருவிகள்போல் இசைக்கலாம். தொடர்ந்திசைக்கும் கருவிகளை இடை, கடை இருநிலைகளிலும் இயக்கலாம். விட்டிசைக்குங்கருவிகள் கடைநிலைக்கு மட்டுந்தான் உரியன. அவை, முதல், இடை நிலைகளை அடையவே முடியாது.

சம்பந்தர் பாடி நீலகண்டர் யாழ் வாசித்தல், முதல் நிலைக் கருவியும் (மிடறும்) கடைநிலைக் கருவியும் ஒன்றாக இயங்குதல் ஆகும். தமிழ்நாட்டு இசையில் தொன்று தொட்டு இருவர் ஒன்றாகப் பாடினாலோ அல்லது ஒருவர் மிடற்றிசையுடன் கருவியிசையை இணைத்து இசைத்தாலோ அது பருந்தும் அதன் நிழலும் போல ஒன்றியிருக்க வேண்டும் என்று ஒரு நியதி இருந்தது. திருவிளையாடல் புராணத்தில் விறகு விற்ற படலத்தில் விறகு வெட்டி பாடிய இசையை

பருந்தொடு நிழற்போக்கென்ன
யாழ்நரம்பிசையின் செல்லவிசைந்த இன்னிசை

என்று பரஞ்சோதியார் பாடியிருக்கின்றார் (திருவிளையாடற் புராணம் விறகு விற்ற படலம்) இந்தக் கருத்தினைச் சீவக சிந்தா மணியிலும் காண்கிறோம். திரு A.N. பெருமாள் (தமிழர் இசை எனும் நூல்) நூலறிவாகிய கல்வியாலும் செவியறிவாகிய கேள்வியாலும் "கூர்ந்து அறிய வேண்டியது இசை, யாழும் பாடலும் வேறுபாடின்றி ஒத்து இயங்குதல் வேண்டும் என்ற குறிப்புத் தருகின்றார்.

மிடறும் நரம்பும் இடைதெரி வின்றிப்
பறவை நிழலிற் பிறர்பழித் தீயாச்

செவிச்சுவை யமிர்தம் இசைத்தலின் மயங்கி
(பெருங்கதை 14 275-277)

சீவகசிந்தாமணியில்

கருங்கொடிப் புருவமேறா
கயநெடுங்கண்ணு மாடா
அருங்கடி மிடனும் விம்மா
தணிமணி எயிறும் தோன்றா
இரங்கடற் பவளச் செவ்வாய்
திறவான் பாடினாள்
நரம்பொடு வீணை நாவின்
நவின்றதோ என்று றைந்தாள்

என்று சொல்லப்படுகிறது.

முதல்நிலைக் கருவியான மிடறும் கடைநிலைக் கருவியான யாழும் பருந்தும் நிழலும் போல் இயங்க வேண்டுமானால் மிடறு தன்னிலையிலிருந்து இறங்கிக் கடைநிலைக்கருவியான யாழின் குறைகளுக்குட்பட்டியங்க வேண்டும். யாழில் எல்லாக் கமகங்களுமடங்கா என்று முன்னுரையில் கூறியுள்ளேன். அதனால் அந்தக் காலத்திலிருந்து யாழொடு பாடினால் கமகம் இல்லாமற் பாடவேண்டுமென்பது உறுதியாகிறது. எந்த அளவிற்கு இது கொள்ளப்பட்டதென்றால், எவ்வளவோ திறமையாகப் பாடிய காந்தருவதத்தை போட்டியில் தோற்றதாகக் கூறப்படுகிறது.

பருந்தும் நிழலும்போற் பாட்டும் எழாலும்
திருந்து சீவகற்கே சேர்ந்ததென்றெண்ணி
விருந்தாக யாழ்பண்ணி வீணைதான் தோற்பாள்
இருந்தாள் இளமயில்போல் ஏந்திழைவேற்கண்ணாள்.
(சீவக - காந்தருவ 7730)

Dr. சேலம் S. சயலட்சுமி "தமிழிசை இலக்கண மரபு" என்ற நூலில் (பக்கம் 32) பின்வருமாறு எழுதுகிறார் : "ஆளத்தி என்பது ஒரு பண்ணை மூன்று ஸ்தாயியிலும் முறையே விரிவுபடுத்திப் பல இயக்கங்களோடு அழகுபடுத்தி ஓர் இராகத்தின் உருவத்தைத் தோற்றுவித்தலே" என்கிறார். இராக ஆலாபனையில் வட இந்தியர்கள் பெரும் வல்லுநர்களாக விளங்குகின்றனர். ஓர் இராகத்தைப் பல மணி நேரம் பாடுவார்கள். நம்மிடையேயும் விடியும் வரைகூட ஓர் இராகத்தைப் பாடும் வழக்கம் சமீபகாலம் வரை இருந்தது. நமக்கு இராகம் பாடுவதற்கு

இலக்கணம் இல்லை என்று சிலர் தவறுதலாகக் கருதுகிறார்கள். அது தவறு. தமிழிசையில் இராக ஆலாபனை ஒரு பருந்தின் இயக்கத்தைப் போல் இருக்க வேண்டுமெனச் சொல்லப்படுகின்றது. அஃது எப்படி யென்றால் பருந்து சற்று உயரம் பறந்து அங்கு நின்று ஆய்ந்து ஒரு வட்டம் அடித்துப் பின்னர் மேன்மேலும் உயரே பறந்து செல்லும். அது போன்றதாகும் இராக ஆலாபனை. மந்திர ஸ்தாயி என்னும் கீழ்ஸ்தாயியில் இராகத்தை ஆரம்பித்து விளம்பகாலம், மத்திமகாலம், துரிதகாலம் என்ற இவற்றை முறையே பாடிப் பின்னர் மத்திமஸ்தாயிக்கு வந்து நின்று ஆலாபனை செய்து பின்னர் தாரஸ்தாயிக்குச் சென்று விரிவான ஆலோபனை செய்து பிறகு மூன்று ஸ்தாயிகளையும் சேர்த்து இசைக் கோவைகளையும் பல இயக்கங்களோடு முறைப்படுத்திப் பாடி முடித்துக் கீழே ஆதார ஷட்சத்தில் கொண்டு வந்து முடிக்க வேண்டும்.

வட இந்திய இசை வேறு வகையானது. முதலில் விளம்பத்தில் தொடங்கி மந்தம் சமம் உச்சம் ஆகிய ஸ்தாயிகளில் சஞ்சாரம் செய்வார்கள். பின் கீழிருந்து மேல்வரை மத்திம காலத்திலும் துரித காலத்திலும் சஞ்சாரம் செய்வார்கள். அவர்கள் முறை நம்முடையது போன்று அவ்வளவு சுவையாக இல்லாமல் ஏதோ பயிற்சி செய்வதுபோல் இருக்கும். உருட்டு, தாக்கு, கம்பிதம் போன்ற செயல்களை வட இந்தியர் வெகுவாகப் பழகுவர். தென்னிந்திய - வட இந்திய இசைகள் அடிப்படையில் ஒன்றேதான். ஆனாலும் பாடும் வகையில் அவை வெவ்வேறு விதமாக உருப்பெறுகின்றன. இராக ஆலாபனை என்பது ஒரு ஆழம் காணமுடியாத கடல் போன்றதாகும். பாடல்கள் இராகங்களின் சில பகுதிகளை மட்டுமே காண்பிக்கின்றன. இராகத்தின் உருவம் ஓர் எல்லைக்குட்பட்டதன்று''. ஆலாபனை செய்வதைப் பருந்தின் இயக்கத்திற்கு உவமை கூறுவதற்கு இஃது ஓர் அற்புதமான விளக்கம். ஆனால் சீவகசிந்தாமணி ஒரு கதையாயிருந்தாலும் இந்த நிகழ்ச்சியில் நாம் கவனிக்க வேண்டியது, இங்கே பருந்தின் இயக்கம் மட்டுமன்று, அதன் நிழலையும் கூறுகிறார் ஆசிரியர் திருத்தக்கதேவர்.

இந்த நூலில் Dr. சயலட்சுமி நச்சினார்க்கினியரை மேற்கோள்காட்டி இராகம் பாடும் போது, விந்து, நாதம், ஒலி, உருட்டு, தாக்கம், நலிதல், கம்பிதம், எடுத்தல், படுத்தல், குடிலம் ஆகிய தொழில்கள் தேவைப் படுகின்றன என்று கூறியுள்ளார். ஆனால் அப்போட்டியில் காந்தருவதத்தைக்குக் குரலில் கம்பிதம் ஏற்பட்டதால் தோற்றதாக அறிவிக்கப்பட்டுள்ளது. யாழ் நூலாரும் பருந்தின் இயக்கம் போல இருக்க வேண்டியதால் அது குற்றமாயிற்று என்று எழுதுகிறார். நான் நினைப்பது என்னவென்றால் கம்பிதமும் ஆலாபனை செய்யும்போது கொள்ளும் ஒரு

தொழிலாக இருந்தாலும் அது வீணைக்கு உரிய ஓர் அசைவு (காண்க : ஸங்கீத ஸம்பிரதாய பிரதருசனி என்ற சுப்பராமதீட்சிதர் அவர்களின் நூலின் தமிழாக்கம் - மியூஸிக் அகாடமியின் வெளியீடு பாகம் I பக்கம் X) யாழில் கமகம் வராததே காந்தருவதத்தை தோற்றதற்குக் காரணம் எனத் தெளிவாகக் கூறப்பட்டிருக்கிறது. "பருந்தும் அதன் நிழலும் போல்பாட்டும் எழாலும் (யாழில் எழுந்த ஓசை) திருந்து சீவகற்கே சேர்ந்தன". யாழில் வராத கமகம் அவள் பாட்டில் வந்ததால் பாட்டும் எழாலும் சேரவில்லை. ஆகையால் பருந்துக்கு எழாலையும் அதன் நிழலுக்குப் பாட்டையும் உவமையாகக் கொண்டால்தான் அவள் தோற்றதாகக் கொள்ளமுடியும். அஃதாவது யாழின் குறைகளுக்கு உட்பட்டுத்தான் பாடவேண்டும். ஆகையால் அந்தக் காலத்தில் பாட்டையும் கமகமில்லாமல் பாடிக் கொண்டிருந்தார்கள் எனக் கொள்ளலாம். ஆனால் சம்பந்தர் தமிழும் இசையும் ஒன்றி இருக்கும்படியாகப் பாடியிருக்க வேண்டுமென்று தெரிகிறது. ஆகையால் பாட்டைப் பருந்தாகக் கொண்டு கருவி அதற்கு நிழலாக இருந்திருக்க வேண்டும் என்பது தெரியவருகிறது. இதை யெல்லாம் உணர்ந்துதான் சம்பந்தர் இந்த நிகழ்ச்சிக்குப் பின்னர் யாழைவிட வீணையே நல்ல துணைக்கருவியாக இருக்குமென்று கருதி "வேயுறு தோளிபங்கன் விடமுண்ட கண்டன் மிக நல்ல வீணை தடவி" என்று பாடினார். இங்குத் "தடவி" என்ற சொல் இடது கையில் நரம்பைத் தடவி கமகம் வாசிப்பதைக் குறிக்கிறது. (இந்நூலின் அட்டையில் பின்பக்கம் காண்க)

பள்ளியில் ஒரு வகுப்பில் முதல் இடை கடை என மாணவர் இருந்து ஆசிரியர் எல்லோருக்கும் பயன்படும்படி பாடம் நடத்தவேண்டுமானால் கடைநிலை மாணவருக்கும் புரியும்படி பாடம் நடத்த வேண்டும். அதுபோலப் பல கருவிகள் இயங்கும்போது பருந்தும் நிழலும் போல ஒன்ற வேண்டுமானால் குரலிசையும் தொடர்ந்திசைக்கும் கருவிகளும் தம் நிலையில் குறைந்தே இயங்க வேண்டும். ஆகவே யாழைவிட வீணையே நல்ல துணைக்கருவியாக அமையும். ஆயிரம் ஆண்டுகளாக இருந்த கருவிகளைவிட நூறு அல்லது நூற்றைம்பது ஆண்டுகளாகவே நாம் கையாளும் வயலின் இன்றைய இசை அரங்குகளில் இன்றியமையாத துணைக் கருவியாக விளங்குவதற்குக் காரணம் அக்கருவி மிடற்றுடன் அதிக அளவு ஒன்றி இயங்கக் கூடியதாக இருப்பதால்தான். ஆகையால்-தான், இசைத்தமிழர்க்கு யாழ் உகந்த கருவியன்று என்று கைவிட்டார்கள். இதுவே இசைத்தமிழுக்கும், கருநாடக இசைக்கும் இன்றைய இசையு லகில் ஒரு தனித்தன்மையாக வாய்த்திருக்கிறது. வேறு எந்த இசை மரபிலும் எனக்குத் தெரிந்தவரை யாழ் போன்ற கருவிகளைக்

கைவிடவில்லை.

மேனாட்டிசையில் பியானோ போன்ற கருவிகள் கைவிடப் படவில்லை என்று சொன்னால் போதாது. அது முக்கியமான கருவியாகத் திகழ்கின்றது. அவர்களுடைய இசைக்கு ஆதாரமான Equal Temperament Scale இல் பியானோவை அடிப்படையாகக் கொண்டுள்ளனர். அஃது ஒரு Digital Scale ஆகையால் அவர்கள் மிக உயர்ந்ததாகக் கருதும் Orchestral Music அல்லது ஆமந்திரிகை இசையில் கடைக் கருவியாக நான் கருதும் பியானோ ஒரு முக்கிய அங்கத்தை வகிக்கிறது. இந்தக் காரணத்தால்தான் அந்த இசையில் கமகமே இருப்பதில்லை. இந்த Equal Temperament Scaleஐ அங்கே எல்லாரும் ஏற்றுக்கொள்வதற்கு முன் அதுபற்றி எழுந்த கடுமையான விவாதத்தில் ஒருவர் ஒரு பிரச்சினையை எழுப்பினார். பியானோ கருவிக்குத்தான் Equal Temperament Scale அவசியம். வயலின் வாசிப்பவர்கள் அதை ஏன் ஏற்றுக்கொள்ள வேண்டும். இந்தப் பிரச்சினையை எழுப்பியவர் BIOT என்ற இசையறிஞர் (ஆண்டு -1816) The Flute R.S. Rochstro Rudall Carte co London, பக்கம் 115. எதிர்த்து வாதாடியவர்கள் வயலினில் தனியாக வாசிக்கும்போது Just Intonation Scale-ம் பியானோவுடன் வாசிக்கும்போது Equal Temperament Scaleம் வாசிக்க இயலாது. ஆகையால் வயலின் வாசிப்பவர்களும் Equal Temperament Scaleதான் கற்றுக் கொள்ளவேண்டும் என்று கூறினார்கள். இன்று மேல்நாட்டுப் பல்லியங்களில் எல்லாக் கருவிகளும் கடைநிலைக் கருவியான பியானோவிற்குட்பட்டுத்தான் இயங்க வேண்டும். அதே நேரத்தில் இந்தப் பல்லியங்களில் குரலிசைக்கு இடமில்லை. Beethoven, Mozart, Handel, Bach, Wagner, Brahms முதலிய முதல்நிலைக் கலைஞர்கள் இயற்றிய நூற்றுக்கணக்கான Symphoniesஇல் Beethoven உடைய பத்தாவது Symphony ஒன்றில்தான் வாய்ப்பாட்டுக்கு இடம் உண்டு. ஆனால் வாய்ப்பாட்டே இல்லாததால் (மொழி இல்லாததால்) இந்த இசைப் படைப்புகளை எல்லாநாடுகளிலும் விரும்பிக் கேட்கிறார்கள். மொழி பிரச்சினை இங்கு எழவில்லை.

உலக இசை மரபுகளில் இசைத்தமிழ் ஒன்றில்தான் விட்டிசைக்கும் கருவிகளை வேண்டாமென்று ஒதுக்கியிருக்கிறோம். மேனாட்டிசையில் பியானோதான் அடிப்படைக் கருவி. இந்துஸ்தானி இசையில் சந்தூர் என்ற கருவியை வாசிக்கிறார்கள். ஆர்மோனியத்தைப் பல முன்னணிக் கலைஞர்கள் துணைக் கருவியாக வைத்துக் கொள்கிறார்கள். இசைத்தமிழின் பரிணாம வளர்ச்சியான கர்நாடக இசையில் அண்மைக் காலம் வரை சென்னை, திருச்சி முதலிய வானொலி நிலையங்களில் அதை அனுமதிக்காமலிருந்தார்கள். ஜலதரங்கம் போன்ற கருவிகளை ஏதோ இப்படியும் சில கருவிகள் உண்டு என்று தெரிந்து கொள்வதற்காகக்

கேட்கிறோம்.

இந்த நிலையில் யாழ்மறையாவிட்டால் கர்நாடக இசை எப்படி இருந்திருக்கும் என்று விவரிக்க முடியாத குறையைப் போக்குமளவிற்கு அண்மையில் ஒரு நிகழ்ச்சியைக் கண்கூடாகக் (நான் மட்டுமல்ல; ஆயிரக்கணக்கானவர்களும் கண்டார்கள்) கண்டேன். சென்னையில் அண்மையில் ஸ்ரீகணபதிசச்சிதானந்த சுவாமிகள் என்ற துறவி Electronic Organ என்ற ஆர்மோனியம் போன்ற கருவியில் வாசித்தார். அது பண்டைய யாழைக்காட்டிலும் பல வசதிகள் பெற்றது.

1. ஏழிசை யாழைப்போல் அல்லாது ஒரு ஸ்தாயியில் 12 ஸ்வரஸ்தானங்கள் உள்ளன. 2. மூன்று ஸ்தாயிகளில் இயங்கும் வசதி படைத்தது. 3. ஒரு ஸ்வரஸ்தானத்தின் கட்டையை அழுத்தினால் அந்தக் கட்டை அழுத்தி இருக்கும் வரை அந்தஸ்வரம் தொடர்ந்து கேட்டுக் கொண்டே இருக்கும். 4. அந்தக் கருவியில் ஒலிபெருக்கி இருப்பதால் அத்தனை கருவிகளுக்கும் மேல் தனித்து அதிக ஒலியுடன் இயங்கக்கூடியது.

இத்தனை வசதிகள் இருந்தும் அதுவிட்டிசைக்குங் கருவியே. கர்நாடக இசையில் நாம் கொண்டுள்ள 22 ஸ்வரங்களைக் காட்ட முடியாது. ஒரு ஸ்வரத்திலிருந்து அடுத்த ஸ்வரத்திற்குச் செல்லும் போது தொடர்ச்சி இல்லை. கமகம் என்ற பேச்சுக்கே இடமில்லை. திருவாளர்கள் லால்குடி ஜயராமன், G.J.R. கிருஷ்ணன் (வயலின்), N. ரமணி (புல்லாங்குழல்), A.K.C. நடராஜன் போன்ற முதல் நிலைக் கலைஞர்கள் உடன் வாசித்தார்கள். விட்டிசைக்குங்கருவியுடன் வாசித்ததனால் அவர்கள் எல்லோருமே கமகமே இல்லாமல் வாசிக்கும் நிலைக்குத் தள்ளப்பட்டார்கள். இத்தனை பெரிய கலைஞர்கள் இருந்தும் நிகழ்ச்சி சுவையாக இல்லை. (இஃது என்னுடைய தனிப்பட்ட கருத்து). மேனாட்டு ஆர்க்கெஸ்ட்ரா கேட்பது போல் இருந்தது. இந்தக் கலைஞர்கள் அடுத்துத் தனியே கச்சேரி வாசிக்க நேர்ந்தால் இப்படித்தான் வாசிப்பார்களா என்றால் நிச்சயமாக இல்லை என்றுதான் சொல்ல வேண்டும். திருவாளர்கள் ஜெயராமனும், ரமணியும் வேணுவீணாவயலின் நிகழ்ச்சியில் திரு வெங்கடராமன் வீணையுடன் வாசிக்கும்போது அவர்களுக்கு இந்த நிர்ப்பந்தம் ஏற்படவில்லையே? நான் இதுகாறும் கூறிய கருத்துகளை நிரூபணம் செய்வதற்காகக் காட்டிய நிகழ்ச்சிபோல் அந்நிகழ்ச்சி அமைந்தது. நான் தனிப்பட்ட முறையில் எவ்வளவு முனைந்திருந்தாலும் இப்படி நிரூபணம் செய்திருக்க முடியாது. இந்த நூலை ஏறத்தாழ ஓராண்டுக்கு மேலாக எழுதி வருகிறேன். முதலில்

"இசைத்தமிழின் உண்மைத் திறங்கூற வேமண்
மிசைநீ துணையிருப்பாயே"

என்று விநாயகரை வழிபட்டேன். அந்த முன்னவன்தான் முன்னின்று இந்த நிகழ்ச்சியை நடத்தினான் என்று உறுதியாக நம்புகிறேன்.

அன்று தருமபுரத்தில் யாழ்முரிப் பதிகம் பாடியதால் விட்டிசைக்கும் கருவி வாய்ப்பாட்டிற்குத் துணைக் கருவியாக உதவாது என்று கைவிடப்பட்டது. அப்படிக் கைவிட்டதால் இசைத்தமிழுக்கு உலக இசை மரபுகளில் காணப்படாத ஒரு தனித்தன்மை ஏற்பட்டது. உலக இசை வரலாற்றில் இதுபோல் ஒரு நிகழ்ச்சி நடந்ததில்லை. இசையின் பெருமையைக் காட்டும் நிகழ்ச்சிகள் பல இசை மரபுகளில் உண்டு. கிரேக்க நாட்டில் Orpheus என்ற இசைவல்லான் யாழ் வாசித்ததைக் கேட்டுச் சிங்கங்கள் அடங்கியதாகக் கூறுவார்கள். பழந்தமிழ் நாட்டில் உதயணன் யாழைக் கேட்டு யானை வசப்பட்டதாகக் கேட்டிருக்கிறோம். வட இந்தியாவில் தான்ஸேன் என்னும் கவிஞர் பாடியதால் மழை பெய்ததாகக் கூறுவார்கள். முத்துசுவாமி தீட்சிதர் அமிர்தவர்ஷணி ராகம் பாடிய போது மழை பெய்ததாகவும் மற்றொருநாள் மதயானை அடங்கியதாகவும் வரலாறு கூறுகிறது. கண்ணன் குழலிசையிலும் ஆனாயநாயனார் குழலிசையிலும் அண்ட சராசரங்களும் அடங்கியதாக-ஆழ்வார் பாசுரங்களிலும் சேக்கிழாரின் பெரியபுராணத்திலும் கூறப்பட்டிருக்கின்றது. இந்த நிகழ்ச்சிகள் இசையின் பெருமையைக் கூறுவன. ஆனால் யாழ்முரிப் பதிகம் பாடியதில் வாய்ப்பாட்டின் ஏற்றமும் அதற்குத் துணைக்கருவியாக யாழ் இயங்க முடியாது என்பதும் பலர் முன்னிலையில் நிரூபணம் (Demonstration) செய்யப்பட்டுள்ளது. அடுத்து இந்த நிகழ்ச்சியின் விளைவுகளைக் காண இருக்கிறோம்.

இந்த நிகழ்ச்சியின் முதல் விளைவு இசைத் தமிழில் வாய்ப்பாட்டிற்கும் கமகத்திற்கும், அவ்விசைக்கு ஒரு தனித்தன்மையும் ஏற்பட்டது. அதனால் தருமபுரத்தின் இறைவர்க்கு யாழ்முரிநாதர் என்ற பெயர் ஏற்பட்டது. அடுத்த விளைவு யாழ் என்ற கருவி வழக்கிழந்தது. இதையடுத்து யாழ்களின் அடிப்படையில் ஏற்பட்ட "பண்திற" வழக்கும் ஒழிந்தது. "பண்திற" அடிப்படையில் பாடப்பட்ட தேவாரப் பாடல்களும், ஆழ்வார் பாசுரங்களும் வழக்கொழிந்தன. இந்த விளைவுகள் ஒன்றன்பின் ஒன்றாகச் சங்கிலித் தொடர்போல் (Chain Reaction) நடைபெற்றன. அதனால் தமிழ்நாட்டின் இசையுலகில் ஒரு குழப்பநிலை உருவாயிற்று என்று நிச்சயமாகக் கூறலாம். வாய்ப்பாட்டு, சம்பந்தர் உருவாக்கிய புதிய

முறையையொட்டிக் கமகங்களுடன் வழங்கலாயிற்று. யாழ்வழக்கொழிந்தது. நால்வகை யாழ்களின் அடிப்படையில் ஏற்பட்ட அகநிலை, புறநிலை, அருகியல், பெருகியல் என்று வளர்ந்த 'பண்-திற' முறை அடியோடு ஒழிந்தது. சம்பிரதாயமும் இசை இலக்கணமும் பிரிந்து வெவ்வேறு பாதைகளில் சென்றன. கி.மு.வில் தோன்றிய தொல்காப்பியம் மாறவில்லை. சிலப்பதிகாரப் பாடல்கள் மறையவில்லை. பத்துப்பாட்டும் எட்டுத் தொகையும் மாறவில்லை, திருக்குறள் மாறவில்லை, தேவார காலத்திற்குப் பின்வந்த திருவாசகப்பாடல்களில் மாற்றம் எதுவுமில்லை. திருத்தொண்டத் தொகை (இது சுந்தரர் பாடினதாயிருந்தாலும் பண்முறையில் பாடப்படவில்லை) திருத்தொண்டர் அந்தாதி, பெரிய புராணப் பாடல்கள் மாறவில்லை, மறையவில்லை. ஆனால் "பண்சுமந்த" பாடல்களாகப் பாடப்பெற்ற மூவர் தேவாரப் பாடல்களும், நாலாயிரத் திவ்வியப்பிரபந்தப் பாடல்களும் தாற்காலிகமாக மறைந்தன. ஆகையால் இந்தப் பாதிப்பு இசையடிப்படையில்தான் உண்டாயிற்று என்று புலனாகிறது.

அதுபோல் பரிபாடல்களும், கலிப்பாக்களும் பண்ணை அடிப்படையாகக் கொண்டு பாடப்பட்டன. இன்று, அவை எப்படிப் பாடப்பட்டன என்று தெரியவில்லை. திருமுறை கண்ட சோழன் நம்பியாண்டார் நம்பிகளின் துணை கொண்டு தேவாரப் பாடல்களை மீட்டுக் கோவில்களில் பாடும்படி நிவந்தங்கள் ஏற்பாடு செய்திராவிட்டால் அப்பாடல்களும் இப்பொழுது வழக்கிலிருக்க வழியில்லை. இதுபோன்றே திவ்வியப் பிரபந்தப் பாடல்களும் மறைந்தன. திருமுறைகண்ட சோழனும் நம்பியாண்டார் நம்பிகளும் சைவநாயன்மார் பாடல்களை எவ்வாறு மீட்டார்களோ, அதேபோல் ஆழ்வார்கள் அருளிச் செய்த பாடல்களை நாதமுனிகளும் மணவாள மாமுனிகளும் மீட்டுத்தந்தார்கள்.

"சேற்றுக்கமல வயல்சூ ழரங்கர்தஞ் சீர்தழைப்பப்
போற்றித்தொழு நல்ல வந்தணர் வாழவிப் பூதலத்தே
மாற்றற்ற செம்பொன் மணவாளமுனி வந்திலனேல்
ஆற்றில் கரைத்த புளியல்லவோ தமிழாரணமே"

என்ற பாடல் இதற்குச் சான்று. ஆனால் என்ன காரணத்தாலோ அவர்கள் மீட்ட பாடல்களை முன்பு பாடிய முறையில் அமைக்கவில்லை. அந்தப் பாடல்கள் வேதங்கள் பாராயணம் செய்யப்படுவது போல் பாராயணம் செய்யப்படுகின்றன.

"இசைத்தமிழ்" எனும் நூலில் வெள்ளை வாரணனார் ஒரு அருமையான கருத்தைக் கூறியிருக்கின்றார். இக்காலத்தில் பாடப்படும்

தேவாரப் பாடல்களின் யாப்பமைதியினையும் இசையமைதியினையும் அடியொற்றி நாலாயிரத் திவ்வியப் பிரபந்தப் பாடல்களையும் பழைய மரபின்படிப் பண்பொருந்தப் பாடும் முறையினை இயலிசைப்புலவர் துணை கொண்டு மீண்டும் நடைமுறைக்குக் கொண்டு வருதல் இசைத்தமிழ் வளர்ச்சிக்கு ஏற்புடையதாகும் என்று கூறியிருக்கின்றார். எவ்வாறு செய்யலாம் என்பதற்கு ஒரு எடுத்துக்காட்டும் நமக்களிக்கிறார்.

சம்பந்தருடைய

இடரினும் தளரினும் மெனதுறுநோய்
தொடரினு முனகழல் தொழுதெழுவேன்
கடல்தனி லமுதொடு கலந்த நஞ்சை
மிடறினி லடக்கிய வேதியனே
இதுவோஎமை யாளுமாறீவதொன்றெமக்கிலையேல்
அதுவோவுன தின்னருள் ஆவடுதுறை யரனே"

என்ற பதிகம் நாலடிமேல் வைப்பாக காந்தாரப் பஞ்சமப் (கேதார கௌளை இராகம்) பண்ணில் அமைந்தது. இந்த யாப்பமைதியும் இசையமைதியும் காணப்படும்

வண்டுறை நறுமல ரிண்டை கட்டி
பண்டைநம் வினைகெட வென்றடிமேல்
தொண்டரு மமரரும் பணிய நின்றங்
கண்டமோ டகலிட மளந்தவனே

ஆண்டாயுனைக் காண்பதா ரருளெனக் கருளுதியேல்
வேண்டேன் மனை வாழ்க்கையை விண்ணகர் மேயவனே.

என்னும் பாசுரத்தில் காணப்படுகின்றன.

திருமங்கையாழ்வார் அருளிய இப்பாசுரத்தைக் காந்தாரப் பஞ்சமப் பண்ணிலேயே பாடலாம். தற்சமயம் பழைய தமிழ்ப் பாடல்களில் அநேகமாகப் பாசுரங்களையும் பண்சுமந்த பாடல்களாக அமைத்தால் தமிழ்ப் பாடல்களின் எண்ணிக்கை கணிசமாக அதிகரிக்கும்.

தேவாரப் பதிகங்களும் ஆழ்வார் பாசுரங்களும் மறைந்ததாகவும் அவை மீட்கப்பட்டதாகவும் எல்லா நூல்களும் கூறுகின்றன. ஆனால் ஒரு நூலாவது அவை ஏன் மறைந்தன என்ற கேள்வியை எழுப்பவில்லை. (கேள்வி எழுப்பியிருந்தால் பதில் கிடைத்திருக்கும்). அப்படிக் கேள்வி எழுப்பினதால்தான் நான் இங்குக் கூறிய காரணங்கள் இசையின் உண்மை வரலாற்றைக் கூறுமாறு அமைந்தன.

யாழ்முரிப் பதிகம் பாடியதைப் பற்றித் தமிழ் இலக்கண ஆசிரியர்கள், கர்நாடக இசைக் கலைஞர்கள் என்ன விளக்கம் அளித்திருக்கிறார்கள் என்று பார்த்தோம். அதேபோல் இசைத்தமிழ் வரலாற்றாசிரியர்கள் என்ன விளக்கம் கூறியிருக்கிறார்கள் என்று ஆய்ந்து பார்த்தால் அதில் எனக்குக் கிடைத்தது பெரும் ஏமாற்றமே. (அவரவர் நிலை நின்ற குருடர்கள் யானை எப்படியிருக்கும் என்று சொன்னதை உவமையாகக் காட்டியிருந்தேன்) இசைத் தமிழாசிரியர்கள் நிலை என்னவென்றால் இந்த விஷயத்தில் நாம் குருடர்களாகவும் ஊமைகளாகவும் இருப்போம். இப்படி ஒரு யானை இருந்ததாக ஒத்துக் கொண்டால்தானே நாம் விளக்கம் அளிக்க வேண்டும். யாழ்முரிப்பதிகம் பாடினதையே நாம் கூறவேண்டாம் என்று விட்டுவிட்டார்கள். ஆபிரஹாம் பண்டிதர் அந்த நிகழ்ச்சியைக் குறிப்பிடவேயில்லை. யாழ் நூலாரும் குறிப்பிடவில்லை. வீ.ப.கா. சுந்தரனார், Dr. சயலெட்சுமி, டாக்டர் ஏ.என். பெருமாள், டாக்டர் து. ஆ. தனபாண்டியன் ஆகியோரும் அப்படியே. வெள்ளைவாரணனார் மட்டும் "ஏழிசை யாழை எண்டிசையறியத் துண்டப்படுத்த தண்டமிழ் விரகன்" என்று நம்பியாண்டார் நம்பிகள் கூறினதாகத் "திருமுறை வரலாறு" எனும் நூலில் கூறியிருக்கிறார், (பன்னிரு திருமுறை வரலாறு, முதற்பகுதி பக்கம் 105. வெள்ளை வாரணனார்). "இசைத் திறத்தில் வல்ல நீலகண்ட யாழ்ப்பாணர் தம் கையிலேந்திய யாழென்னும் சிறந்த இசைக்கருவியைத் தாமே முரிக்கப்புகும் எண்ணத்தை உண்டாக்கிய திருப்பதிகமாதலின், ஆளுடையபிள்ளையார் இத்திருப்பதிகத்தால் பாணரது யாழை முரியப் பண்ணினார் என்ற செய்தியும் உபசாரமாகப் பேசப் பெறுவதாயிற்று.

ஏழிசை யாழை யெண்டிசையறிய
துண்டப்படுத்த தண்டமிழ் விரகன்

எனவும்

பாமாலை யாழ்முரியப் பாணழியப் பண்டருள் செய்
மாமான சுந்தரன்வண் சம்பந்த மாமுனி

எனவும் நம்பியாண்டார் நம்பிகள் ஞானசம்பந்தப் பிள்ளையாரைப் போற்றியுள்ளமை இவ்வுபசார வழக்கினைப் பின்பற்றியதே என்று கொள்ளுதல் வேண்டும்" என வெள்ளைவாரணர் கூறியிருக்கிறார்.

இக்கருத்தை என்னால் ஏற்றுக்கொள்ள முடியவில்லை. இங்கே உபசார வழக்கு என்று கொள்ள இடமேயில்லை. இது பலர் முன்னிலையில் அதுவும் பாணர்தம் சுற்றத்தார் முன்னிலையில் நடந்த ஒரு நிகழ்ச்சி. அதனை உள்ளது உள்ளவாறு கூறியிருக்கிறார் நம்பியாண்டார் நம்பி. யாழை முரித்ததை மட்டும் குறிப்பிட்டிருந்தால் உபசார வழக்காய்க்

கொள்வதற்குக் கொஞ்சமாவது இடமிருந்திருக்கும். ஆனால் "பாணழிய" என்று பாடியதால் அதன் விளைவாக யாழ் வழக்கொழிந்தமையும், அதனால் பாணர்தம் தொழில் அழிந்தமையும் சந்தேகத்திற்கிடமின்றி நம்பியாண்டார் நம்பிகள் பாடியிருக்கிறார். நம்பியாண்டார் நம்பிகள் தாம் வழக்கொழிந்த தேவாரப் பாடல்களை மீட்டுத் திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணர் மரபில் வந்த பெண்ணொருத்தி துணைக் கொண்டு அப்பதிகங்களைக் காப்பதற்கு உதவினார். பாணழிந்தது என்பதில் அவர் உறுதியாக இருக்கிறார். அப்படியில்லாவிட்டால் சோழன் உதவியோடு கோவில்களில் பதிகங்களைப் பொன்னேபோல் போற்றிப்பாதுகாப்பதற்கு வழி செய்தது போல் யாழ்க் கருவியையும் அழியாமல் காப்பாற்றியிருக்கலாமன்றோ? யாழை மீட்கும் பணியில் இறங்காமல் யாழை முரித்ததைப் பெருமைக்குரிய செயலாகவே, தாம் பாடிய ஆளுடையபிள்ளையார் திருக்கலம்பகம், ஆளுடைய பிள்ளையார் திருவந்தாதி, ஆளுடையபிள்ளையார் சண்பை விருத்தம் போன்ற நூல்களைப் பாடியிருக்கிறார். இவையெல்லாம் பதினோராம் திருமுறையில் இடம் பெறுகின்றன.

ஆமாண்பொன் கூட்டகத் தவஞ்சொல்லிளம் பைங்கிளியே
பாமாலை யாழ்முரியப் பாணழியப் பண்டருள்செய்த
மாமான சுந்தரன் வண்சம்பந்த மாமுனியெங்
கோமான்தன் புகழ்ஒரு காலின் புறநீ கூறாயோ
கொச்சையர்கோன் புகழ்யா னின்புறநீ கூறாயோ

- ஆளுடைய பிள்ளையார் திருக்கலம்பகம் 26ஆவது பாடல்.

விபுலானந்த அடிகளும் யாழ்நூலில் (பக்கம் ௩அ) பழைமை பொருந்திய இவ்விசைக் கருவி மறைந்ததோடு, அதன் வழியெழுந்த பண்மரபும் மறைந்து போயிற்று. யாழ் வாசித்த பாணனுந்தன் தொழிலினை இழந்துவிட்டான்" என்று இந்த நிலையை உறுதிப்படுத்தினார். இது "யாழ்முரிய பாணழிய" என்பதற்கு விளக்கமாய் அமைகிறது. "கருவி மறைந்ததோடு அதன் வழியெழுந்த பண்மரபும் மறைந்து போயிற்று" என்று அடிகளார் கூறுகிறார். நான் மேலே கூறியதைத்தான் நம்பியாண்டாரும் விபுலானந்த அடிகளும் கூறியிருக்கிறார்கள். நான் ஒரு படிமேலே சென்றிருக்கிறேன். பண்மரபு போனதால் அதன் வழிவந்த பதிகங்களுக்கு இசையமைதியும் இல்லாமற் போயிற்று. அதனால்தான் பதிகங்களும் மறைந்து நம்பியாண்டார் நம்பி முதலியோர் காப்பாற்ற வேண்டிய நிலையிலிருந்தன. ஆனால் நம்பியாண்டார் நம்பியின் நிலைக்கும் யாழ்நூலார் நிலைக்கும் ஒரு அடிப்படை வேற்றுமையை இங்கே நான் வலியுறுத்த வேண்டிய நிலையிலிருக்கிறேன். இவ்வாறு

நடந்ததெல்லாம் சம்பந்தப் பெருமான் யாழ்முரி பாடினதால்தான் என்று நம்பியாண்டார்நம்பிகள் அழுத்தந்திருத்தமாகக் கூறுகிறார். விபுலானந்தர் நூலில் சம்பந்தருக்கும் இதற்கும் சம்பந்தமேயில்லை என்ற நிலை காணப்படுகிறது. விபுலானந்தர் ஏன் தவறான நிலையிலுள்ளார் என்பது பற்றிப் பின்னர் விரிவாக ஆய்ந்து காட்டுகிறேன். இங்கே நாம் பார்க்க வேண்டியது சம்பந்தருக்குப் பின் வந்த இசை பற்றிய வரலாற்று ஆசிரியர்கள் யாருமே ஆளுடையபிள்ளையார் யாழ்முரி பாடியது தொடர்பான செய்திக்கு இடமே அளிக்கவில்லை. அதனால்தான் அவர்கள் உண்மை வரலாற்றை எழுதவில்லை என்று திட்டவட்டமாகக் கூறுகிறேன். உண்மை நிலையை உணர்ந்த நம்பியாண்டார் நம்பிகள் தாம் பொது நிலையில் திருத்தொண்டர் திருவந்தாதியைச் சுந்தரரின் திருத்தொண்டத்தொகையின் வழிநூலாகப் பாடிவிட்டு ஆளுடைய பிள்ளையார் திருவந்தாதி, திருச்சண்பை விருத்தம், திருமும்மணிக் கோவை, திருவுலாமாலை, திருக்கலம்பகம் முதலிய சிறப்புக் கவிதைகளை யாத்து அவற்றில் யாழ்முரி பாடியதற்குச் சிறப்பிடத்தை அளித்திருக்கிறார்.

சம்பந்தர் யாழ்முரி பாடியதற்கு ஒரு சிறப்பிடத்தினை அளிக்காதது இசை வரலாற்றாசிரியர்கள் செய்த மாபெரும் பிழையாகும். அதற்கு மாறாக அவர்கள் அப்படியொரு நிகழ்ச்சி நடந்ததையே கண்டு கொள்ளாதது விந்தையிலும் விந்தையாகும். Dr. சேலம் ஜயலட்சுமி நல்ல கர்நாடக இசைக்கலைஞர். இசைத் தமிழில் பற்றுள்ளவர். அவர் ஆண்டுதோறும் திருக்கழுக்குன்றத்தில் திருஞானசம்பந்தர் நினைவாக விழா நடத்தி வருவது சிறந்த திருப்பணியாகும். அவர் "தமிழிசை இலக்கணமரபு" என்ற நூலை எழுதியுள்ளார். அந்த நூலில் "இசையாராய்ச்சித்துறையில் வழிகாட்டிகள்" என்று ஒரு சிறு அத்தியாயமே எழுதியுள்ளார்.

அவர் ஆராய்ச்சிக்கு வழிகாட்டிகளாகக் கருதியவர்கள் அடியார்க்கு நல்லார், அரும்பதவுரையாசிரியர் (12- ஆம் நூற்றாண்டு) ஆபிரஹாம் பண்டிதர், விபுலானந்த அடிகள், குடந்தை சுந்தரேசனார், டாக்டர் S.இராமநாதன். இப்பெரியவர்களுடன் நான் வேங்கடமகி, மதுரைப் பொன்னுச்சாமிப்பிள்ளை, டாக்டர் V. பிரேமலதா, டாக்டர் பி. சாம்பமூர்த்தி, திரு M.S. ராமசுவாமி ஐயர் (ஸ்வரமேள கலாநிதியை ஆங்கிலத்தில் மொழி பெயர்த்தவர்), சுப்பராமதீக்ஷிதர், ரங்கராமானுஜ ஐயங்கார் ஆகியோரையும் குறிப்பிட வேண்டும். இசைத்தமிழின் பரிணாம வளர்ச்சிதான் கர்நாடக இசை என்று நான் உறுதியாக நம்புவதால் கர்நாடக இசையாசிரியர்களின் நூல்கள் சிலவற்றையும் வழிகாட்டிகளாக நான் கொள்ள வேண்டியவன் ஆகிறேன்.

டாக்டர் சயலெட்சுமி உரையாசிரியர்களைக் குறிப்பிடும் போது "அடியார்க்கு நல்லார், அரும்பதவுரையாசிரியர் இருவரும் 12ஆம் நூற்றாண்டில் உரை எழுதி வைத்தார்களோ நாம் பிழைத்தோமோ" என்கிறார். "அவர்கள் உரை இன்று நம்மிடையே இல்லையென்றால் சிலப் பதிகாரத்திலுள்ள இசை நுணுக்கங்களெல்லாம் ஒரு புதைபொருளாகவே ஆகியிருக்கும்."

இருபதாம் நூற்றாண்டில் ஆராய்ச்சிகளுக்கு வழிகாட்டிகளாக அமைந்த ஆபிரகாம் பண்டிதர், விபுலானந்த அடிகள் இருவரையும் குறிப்பிடும்போது திருமதி சயலட்சுமி "தமிழிசை இலக்கணத்தின் கருவூலத்திற்குச் சுரங்கப்பாதை அமைத்துக் கொடுத்தவர்கள் இவ்விரு பெரும் மேதைகளாவர் என்பதில் ஐயமில்லை" என்று குறிப்பிட்டிருக் கிறார். (Dr. சயலட்சுமியின் 'தமிழிசை இலக்கணமரபு' பக்கங்கள் 13 - 14).

நான் இந்த நூலை எழுதத் தொடங்கி ஏறத்தாழ ஓராண்டாகிறது. அந்தக் காலகட்டத்தில் இவர்களைத் துணைக் கொண்டுதான் இந்நூலை எழுதமுடியும் என்று எண்ணியிருந்தேன். ஆனால் இன்று என் கருத்தை மாற்றிக் கொள்ள வேண்டிய நிலையிலுள்ளேன். மிக வேதனையோடு - ஆனால் பொறுப்புணர்ச்சியுடன் - நான் கூறுவது என்னவெனின் இசைத்தமிழைப் பற்றி ஒன்றுமே தெரியாத நிலையிலிருந்த நம்முடைய கண்களைத் திறந்துவிட்டவர்களும் இவர்கள்தாம். ஆனால் வரலாற்றடிப்படையில் நம்மைத் தவறான பாதையில் செலுத்திக் கொண்டிருப்பவர்களும் இவர்களேதாம் என்று நான் இப்போது உணர்கிறேன்.

முதலில் சிலம்பின் இருபெரும் உரைகாரர்களை எடுத்துக் கொள்வோம். இவர்கள் இருவரும் இரண்டாம் நூற்றாண்டில் எழுதப் பெற்ற நூலுக்குப் பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டு அளவில் உரை எழுதுகிறார்கள். ஏன் ஆயிரம் ஆண்டுகளுக்குப் பிறகுதான் உரை எழுத வேண்டிய நிலை ஏற்பட்டது என்று நான் சிந்தித்தேன். தமிழ்நாட்டில் இசைத்துறையில் ஏற்பட்ட குழப்பநிலைதான் இவர்கள் சிலம்பிற்கு உரை எழுத முன்வந்ததன் காரணம் என்று யூகிப்பதற்கு இடமிருக்கிறது. சங்க காலத்திலும் சிலம்பின் காலத்திலும் எழுந்த 103 பண்களின் அடிப்படையில்தான் தேவாரப் பதிகங்களும் அமைந்தன. ஆனால் திருஞானசம்பந்தர் யாழ்முரி பாடியதற்குப் பின்னர் யாழ்க்கருவி வழக்கொழிந்தது. அதன் அடிப்படையில் எழுந்த 103 பண்களும் நான்கு யாழ்களின் அடிப்படையில் எழுந்ததால், பாணர்தம் தொழில்மட்டும் மறையவில்லை; யாழை ஆதாரமாகக் கொண்ட "பண்-திற" முறையும் வழக்கொழிந்தது. தேவாரப் பதிகங்கள் ஆதாரமாகக் கொண்டிருந்த "பண்-

திற'' இலக்கணம் மறைந்ததால் நம்பியாண்டார் நம்பி, திருமுறை கண்ட சோழன், இருவர் முயற்சியால் பதிகங்கள் காக்கப்பெற்றன. யாழ்முரி பாடியதற்குப்பின் இசைத்தமிழின் நிலை என்னவென்று ஆராய்ந்தால் நமக்குத் தெரிவது இதுதான். கமகங்களுடன் பாடும் ஒரு புதுமரபு - கர்நாடக இசைக்கு முன்னோடியான மரபு - தோற்றுவிக்கப்பட்டது. ஆனால் அந்த மரபிற்கு உண்டான இலக்கணம் இல்லை. எந்தத்துறையிலும் பழையன கழிதலும், புதியன புகுதலும் இயல்பே என நம்முன்னோர்கள் தெளிவாய்க் கூறியிருக்கின்றனர். இந்தக்குழப்ப நிலையில் நாம் வழிகாட்டிகளாக நம்பியிருந்த இன்னும் நம்பிக் கொண்டிருக்கும் இசையறிஞர்கள் இந்தப் புது மரபிற்குப் பொருத்தமாக இலக்கணத்தை மாற்றியமைத்திருக்க வேண்டும். அவர்கள் அதைச் செய்யத் தவறிவிட்டார்கள். பண்மரபை நாம் 'அழியா மரபு', 'அசையா மரபு' என்று வருணித்து மகிழ்ந்திருந்தோம். ஆனால் அந்த மரபு அழிந்துபட்டது. நமக்கு இன்றுவரை எஞ்சியிருப்பது தேவாரங்களைப் பாடும் மரபே. இதுதான் 1300 ஆண்டுகளாக நமக்கு உண்மையாகவே "அழியா"மரபாக அமைந்துள்ளது. எந்தத்துறையிலும் இலக்கிய-இலக்கண- உறவில் ஒரு அடிப்படைத் தத்துவம் உண்டு. அஃது என்னவென்றால் இலக்கணத்தின் அடிப்படையில் இலக்கியத்தை மாற்றியமைக்க முடியாது. எந்தத் துறையிலும் முன்னேற்றம் ஏற்படும்போது இலக்கணத்திற்கும் இலக்கியத்திற்கும் முரண்பாடுகள் ஏற்படத்தான் செய்யும். அந்த நிலையில் நாம் இலக்கணத்தைத்தான் மாற்றியமைக்க வேண்டும். அதனால் குழப்பங்கள் நீங்கும், அடுத்த பெரும் முன்னேற்றம் ஏற்படும்போது மீண்டும் முரண்பாடும், குழப்பமும் தலைதூக்கும். ஆதலால் நாம் ஆவன செய்தே தீர வேண்டும். அப்படி நாம் செய்யாவிடில் தேக்கநிலை ஏற்படும், முன்னேற்றம் தடைபடும்.

இந்தக் கண்ணோட்டத்தில் பார்த்தால் உரையாசிரிகள் இருவரும் நமக்கு வழிகாட்டிகளாக அமையவில்லை. திருமதி சயலட்சுமி கூறுவது போல அவர்களுடைய உரைகளின்றேல் சிலப்பதிகாரத்திலுள்ள இசை நுணுக்கங்கள் புதை பொருளாக ஆகியிருக்கும் என்ற வாதத்தை முழுவதாக ஏற்றுக்கொண்டால் கூட, நாம் வந்த வழியைத்தான் நமக்குக் காட்டியிருக்கிறார்கள். நாம் போகும் வழி, போக வேண்டிய வழிகளை அவர்கள் காட்டவில்லை. ஏழாம் நூற்றாண்டில் தோன்றிய புது மரபிற்கு இரண்டாம் நூற்றாண்டில் எழுதப்பட்ட சிலப்பதிகாரத்தைக் கொண்டு இலக்கணம் எழுத அவர்களால் மட்டுமன்று, யாராலுமே முடியாது.

இந்த இலக்கிய - இலக்கண உறவைப் பற்றி "ஸ்வரமேள கலாநிதி"யை ஆங்கிலத்தில் மொழிபெயர்த்த M.S. இராமசாமி ஐயர்

விரிவாக விளக்கியிருக்கிறார். அவர் கூற்றின்படி கிருஷ்ணதேவராயரின் இரு மருமகன்கள் ராமராஜர், வெங்கடாத்ரி ஆகியோர்தாம் ராமாமட்யர் இந்த நூலை எழுதக் காரணமாயிருந்தார்கள். ராமராஜர் நூலாசிரியரிடம் "நமது இசையில் இலக்கியமும், இலக்கணமும் முரண்படுகின்றன. இம்முரண்பாடுகளிலிருந்து தெளிவு உண்டாகும் வகையில் ஒரு புதிய இலக்கணத்தை உருவாக்குவாயாக" என்று கட்டளையிட்டார். ஸ்வரமேள கலாநிதியை வெளியிட்டது ஆகஸ்டு 21, கி.பி. 1550. இதற்குப் பத்தாண்டுகளுக்குப் பின்னர் இதே காரணத்தைச் சொல்லி நூலொன்றெழுதப் பர்ஹான்கான் என்பான் கட்டளையிட புண்டரிக விட்டலர் "சதராகச்சந்திரோதயா" என்னும் நூலை எழுதினார். கி.பி. 1609இல் சோமநாதர் என்பார் "இலக்கியத்துக்கும் இலக்கணத்துக்கும் உள்ள முரண்பாடுகளை நீக்கவே "ராகவிபோதா" என்னும் நூலை எழுதுகிறேன்" என்கிறார். அண்மையில் எழுதப்பட்ட "ஸங்கீதசுதா" எனும் நூலும் இதே காரணத்துக்காகத்தான் எழுதப்பட்டது.

இராமசுவாமி ஐயர் மேலும் எழுதுகிறார். "இந்த முரண்பாடுகள் ஏன் எழவேண்டும்? எல்லாம் இசைந்து இருக்க வேண்டிய இசைத்துறையில் விரிசல் ஏன்? பழையன கழிந்து புதியன புகும்போது இரண்டுக்கும் முரண்பாடு இருக்கும். ரஸாயனத்துறையில் சில கொள்கைகள் மாறா. H_2O என்பது நீர்வாயு என்ற ஹைட்ரஜனும் பிராணவாயு என்ற ஆக்ஸிஜனும் சேர்ந்த நீராகவே இருக்கும். ஆனால் இசைபோன்ற கலைத்துறைகளில் முன்னேற்றமும், மாறுபாடும் முரண்பாடும் இருந்து கொண்டேதான் இருக்கும்"

"ஒவ்வொரு காலகட்டத்திலும் இசைவாணர்கள் சம்பிரதாயப்படியே பாடினாலும் அவ்வப்போது ஏற்படும் சிறு முன்னேற்றங்களுக்கு அவர்கள் தடையாயிருக்கக்கூடாது. ஆனால் அவ்வப்போது தியாகையர் போன்ற மேதைகள் தேக்க நிலை இருக்கக்கூடாது என்பதற்காகவே சம்பிரதாயத்தை முற்றிலும் புறக்கணிக்காது புதிய வழிமுறைகளைக் காட்டி ஒரு புது அத்தியாயத்தை உண்டு பண்ணினார்கள். அப்புது அத்தியாயம் நிலைபெறும் வரை இடைக்காலத்தில் முரண்பாடு இருந்தே தீரும்."

ஸாரங்கதேவரும் ஸங்கீதத்தில் சம்பிரதாயந்தான் இலக்கணத்தை விட முக்கியமாகக் கருதப்பட வேண்டும் என்கிறார். புண்டரீக விட்டலர் கலை முன்னே செல்லும், இலக்கணம் பின்னே தொடரும் என்கிறார்.

1904-ஆம் ஆண்டு கர்நாடக மும்மூர்த்திகளில் ஒருவரான முத்து சுவாமி தீட்சிதர் வழிவந்த சுப்புராமதீக்ஷிதர் சங்கீத சம்பிரதாய பிரதர்சினி என்ற அருமையான நூலை வெளியிட்டார். அவர் அந்த நூலைத்

தெலுங்கில் வெளியிட்டார். 1962-இல் சென்னை வித்வத்சபை ஸங்கீதபூஷணம் S. இராமநாதன், வித்வான் பி. ராஜமய்யர் ஆகியோரைக் கொண்டு அதைத் தமிழில் மொழி பெயர்த்து டெல்லி சங்கீத -நாடக- அகாடமியின் முழு உதவியைக் கொண்டு வெளியிடப்பட்டது. அதற்கு முகவுரை எழுதிய ஸங்கீத-நாடக- அகாடமியின் தலைவர் திரு P.V. ராஜமன்னார் கூறுகிறார் : "The title of the book lays emphasis on sampradaya. It is a futile controversy to embark on a discrimination between Lakshana and Sampradaya. The crystallised sampradaya of one age becomes the lakshana of the succeeding age". இந்த நூலின் பெயரே சம்பிரதாயத்துக்கு முக்கியத்துவம் அளிக்கின்றது. சம்பிரதாயத்துக்கும், இலக்கணத்திற்கும் உள்ள முரண்பாடு வற்புறுத்த வேண்டாத ஒன்று. ஒரு காலகட்ட சம்பிரதாயத்தின் தெளிவான முடிவுதான் அடுத்து வரும் காலகட்டத்தின் இலக்கணமாகும்.

மேற்கூறியவற்றைச் சுருக்கமாகச் சொன்னால் எந்தத் துறையிலும் மரபுதான் முக்கியம். அந்த மரபிற்கு ஏற்ற வகையில் இலக்கணம் எழுதப்பட வேண்டும். சிறந்த இலக்கண நூலாக நாம் கருதும் தொல்காப்பியம் இதற்கு ஒரு சான்று. பல வடமொழிச் சொற்கள் தமிழில் இடம்பெற்ற காலத்தில், ஆசிரியர் அச்சொற்களை நிராகரிக்கவில்லை; மாறாக அச்சொற்களைத் தமிழில் ஏற்றுக்கொள்வதற்கு வழிவகைகளைத் தன் இலக்கண நூலிற் கூறினார். இயற்றமிழை நோக்கினால் புதுக்கவிதை என்று ஒன்று நடமாடிக் கொண்டிருக்கின்றது. யாப்பிலக்கணச் சான்றுகள் கூறி அதை நாம் நீக்கவில்லையே?

யாழ்முரிப் பதிகம் பாடியபோது அது யாழிலடங்காதது கண்டு யாழ்ப்பாணர் திகைத்த போது, ஞானசம்பந்தர், வேத இசை நூல்களின் அடிப்படையில் நீர் செய்த யாழில் இப்பதிகம் அடங்காது; வந்தவாறு வாசிப்பீர் என்று சொன்னார். தற்காலத்தில் ஒரு பாடலுக்குத் தாளமும் ராகமும் இருப்பதை நாம் அறிவோம். தேவாரப் பதிகங்களுக்கு இதேபோல் யாப்பமைதி - இசையமைதி என்ற இரண்டும் தேவை. யாப்பமைதியோ இசையமைதியோ தவறினால் ராகமோ தாளமோ தவறாக உள்ளது என்றுதான் பொருள். இவை இரண்டில் ஒன்று தவறினாலும் வந்தவாறு வாசிப்பீர் என்று சொல்வதற்கே இடமிருக்காது. கல்யாணி ராகத்தில் பாடும்போது, காம்போதியை யாழில் வாசிக்க முடியாது. ஆதிதாளத்தில் பாடும்போது ரூபகத்தில் யாழ் வாசித்தால் அது பொருந்தாது. யாப்பமைதி - இசையமைதி இரண்டும் சரியாக இருந்தும் மிடற்றில் பாடும் கமகங்கள் யாழில் வாசிக்க முடியவில்லையெனில் அது யாழின் குறைபாடு ஆகும். அந்தக் குறைபாட்டுக்கு உட்பட்டு வந்தவாறு வாசிப்பீர் என்று சொல்வதற்கு இடமுண்டு. இந்த குறைபாட்டினால் யாழ்க்கருவி

வழக்கிழந்து மறைந்தது. தொடர்ந்து யாழின் அடிப்படையில் தோன்றிய பண்-திற அமைப்பும் மறைந்தது. பதிகங்களின் இறையுணர்வால் - தமிழுணர்வால்-இசையுணர்வால் அவை காப்பாற்றப்பட்டன. கமகங்களுக்கு முதலிடம் தந்து பாடும் ஓர் இசை மரபு தோன்றி வளர்ந்தது. இந்த மரபிற்கும் இசையிலக்கணத்திற்கும் முரண்பாடு வளர்ந்தது. இதையுணர்ந்து புது இலக்கணம் உடனே எழுதத் தமிழன் தவறிவிட்டான்.

சிலம்பின் உரையாசிரியர் இதற்குச் சரியான வழிகாட்டவில்லை. யாழ்முரிப் பதிகம் பாடியதை ஆபிரஹாம் பண்டிதரும் விபுலானந்த அடிகளும் தத்தம் நூல்களில் குறிப்பிடவேயில்லை. குறிப்பாக விபுலானந்த அடிகள் யாழ்முரிப்பதிகம் பற்றி ஒன்றும் குறிப்பிடாதது எனக்குப் பெரும் ஏமாற்றமே.

யாழும் வீணையும்

யாழைப்பற்றி அரிய நூலைப்படைத்தவர் அவர். இருபத்து இரண்டு நுண்ணலகுகள் பற்றியும், கிரமங்கள் பற்றியும் விவரமாக வேறு எவரும் எழுதாத அளவிற்கு எழுதியவர்; தேவாரப் பதிகங்கள் அனைத்திற்கும் யாப்பமைதி - இசையமைதி எழுதியவர்; யாழ்முரிப்பதிகம் யாழிலடங் காததற்கு நிச்சயமாக அவருக்குக் காரணம் தெரிந்திருக்குமென எதிர்பார்த்தேன். ஆயின் அவர் நூலில் யாழ் முரிப்பதிகம் பற்றிக் குறிப்பிடவேயில்லையென்றாலும், யாழ்உறுப்பியல் என்ற அத்தியாயத்தில் (பக்கம் ந எ) அடியிற்கண்ட பகுதி காணப்படுகிறது.

"ஆக்ஸ்போர்டு பல்கலைக்கழகத்தார் வெளியிட்ட இந்தியாவின் கலைமுதுநிதியம் (The Legacy of India, Oxford University Press) என்னும் ஆங்கில நூலிலே 329ஆம் பக்கத்திலே, 'வேதத்திற் கூறப்பட்டதும் பஞ்சசிகன் என்னும் இசைவல்லோன் ஏழு சுவரங்களையும், இருபத்தொரு மூர்ச்சனைகளையும் ஒரே நரம்பிலே வாசித்துக் காட்டுதற்கியைந்ததும், பரத முனிவர் கையாண்டதும் வீணையே என்னும் உண்மை சாதிக்கப்பட்டிருப்பதோடு, யாழ்க்கருவிக்கும் வீணைக் கருவிக்கும் இடையேயுள்ள வேறுபாடும் தெளிவுபடுத்தப்பட்டிருக்கிறது".

இந்தப் பகுதியில் கூறியிருப்பதில் வீணைக்கும் யாழுக்கும் உள்ள வேறுபாடு காட்டியிருப்பது மறுக்க முடியாத ஒன்று. ஆனால் இங்குக் குறிப்பிட்ட வீணை தான் வேதத்தில் கூறப்பட்டது, பரதமுனிவர் கையாண்டது என்று கூறுவது ஒரு மாபெருந்தவறு. யானைக்கும் அடிசறுக்கும் என்பதற்கேற்ப விபுலானந்தர் இந்த வலையில் விழுந்துவிட்டார். யாழ், குழல், முழவு என்பன மூன்றும் தனித்தமிழ்ச்

சொற்கள். யாழ் என்ற சொல் வட மொழியிலில்லாததால் வேதகாலம் முதல் யாழ்க்கருவி வடமொழியில் வீணை என்றே குறிக்கப்பட்டுள்ளது. அதற்குப் பல சான்றுகள் உள்ளன.

Dr. V. பிரேமலதா தம் நூலில் (பக்கம் 80) பரதரின் நாட்டிய சாத்திர நூலில் கூறப்பட்ட வீணை வாசிப்பில் 10 வகையான இயக்கங்களைக் குறிப்பிடுகிறார். அடுத்து இவ்வாறு கூறுகிறார்.

From the description it is evident in the first place that the "Vina" that was common in the time of King Harsha was an instrument with open strings like the bow-shaped harp. Therefore in the technique of Vina playing in the early stage the plectral technique. was developed. This plectral technique by the fingers of one or two hands continued till the time of Sarangadeva (13th Century A.D). It was only after Ramamatya (16th Century A.D.) had constructed the modern Vina that vina playing involved both plectral technique as well as manipulation of the strings by the fingers of the left hand.

மேற்கூறியவற்றிலிருந்து முதலில் வெளிப்படையாகத் தெரிவது ஹர்ஷவர்த்தனர் காலத்தில் வீணையென்பது வில்யாழை ஒத்ததோர் கருவி. ஆதிகாலத்தில் வீணை ஒரு கையாலோ இரு கைகளாலோ மீட்டி வாசிக்கப்பட்டது. இக்கருவி ஸாரங்கதேவர் காலம் (கி.பி. 13ஆம் நூற்றாண்டு) வரை இருந்தது. ராமாமாட்யர் கி.பி. பதினாறாம் நூற்றாண்டில் நவீன வீணையைச் செய்த பின்னர்தான் வீணைத்தந்தியை வலது கையால் மீட்டிக் கொண்டு இடது கையால் தந்தியைத் தடவி வாசிக்கும் முறை வழக்கிற்கு வந்தது.

Sangitha Ratnakaram: A study என்ற ஆங்கில நூலில் பின்வருமாறு குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. Sarangadeva must have been familiar with the eighteen kinds of yazh which prevailed for centuries all over Tamil region. The yazh disappeared slowly after the 10th Century. The Veena in his time had not emerged from the harp stage. Gamaka embellishment was yet in embryo. Those nurtured in the 19th century traditions of the post Thiagaraja era may find it hard to imagine a stage when even Thevaram Music was shorn of Gamaka - the soul of carnatic music.

ஸாரங்கதேவருக்குப் பலநூற்றாண்டுகளுக்கு முன்னரே தமிழ்நாட்டில் வளர்ச்சிபெற்ற பதினெட்டு யாழ்கள் பற்றித் தெரிந்திருக்க வேண்டும். யாழ்க்கருவி பத்தாம் நூற்றாண்டுக்குப் பிறகு சிறிது சிறிதாக மறைந்தது. கமகம் என்பது அப்போது கருநிலையிலிருந்தது. 19ஆம் நூற்றாண்டில் தியாகராஜருக்குப் பின் வாழ்ந்தவர்களுக்குத் தேவார

இசைகூட ஒரு காலத்தில் கமகம் இல்லாமலிருந்தது என்று நினைப்பது கூடக் கடினமாக இருக்கும்''.

இங்கு யாழையும் வீணையையும் பற்றிப் பேசும் இடத்தில் ரங்கராமானுஜம் ஐயங்கார் கமகங்களைப் பற்றித் தொடர்பு பண்ணிக் குறிப்பிடுவதை நாம் கவனிக்க வேண்டும். The legacy of India என்ற நூலிலிருந்து விபுலானந்தர் காட்டிய மேற்கோளில் யாழ்க்கருவிக்கும் வீணைக் கருவிக்கும் உள்ள வேறுபாடு தெளிவுபடுத்தப்பட்டுள்ளது என்று கூறியிருக்கிறார். யாழில் ஏழு சுரங்கள் வாசிக்க ஏழு தந்திகள் வேண்டும். வீணையில் ஒரே தந்தியில் ஏழு சுரங்களும் இருபத்தொரு மூர்ச்சனைகளும் பபஞ்சசிகன் வாசித்ததாகக் கூறப்பட்டுள்ளது. எப்பொழுது ஏழு சுரங்களை ஒரு தந்தியில் வாசிக்க முடிகிறதோ, அச்சுரங்களை விட்டிசைக்காமல் தொடர்ந்திசைக்கலாம் என்பது அதில் தொக்கு நிற்கின்றது. நான் முன்னுரையில் யாழ் விட்டிசைக்குங்கருவி, வீணை தொடர்ந்திசைக்குங்கருவி என்று கூறியிருப்பதற்கு இதுவே சான்றாகும். விட்டிசைக்குங்கருவிகளில் கமகங்கள் வாசிக்க முடியாது என்றும் முன்னுரையில் நிரூபித்திருக்கிறேன்.

இப்போது நாம் உறுதியாகக் கூறலாம். அன்று திருத்தருமபுரத்தில் யாழிலடங்காவண்ணம் பதிகம் பாட வேண்டிய நிலைக்குத் தள்ளப்பட்டபோது புதிய பண்ணொன்றைப் பாடவில்லை. பலமுறை பாடிய ஒரு பண்ணையே யாழிலடங்காவண்ணம் கமகங்களுடன் பாடியுள்ளார். அன்றுவரை யாழின் குறைபாடுகளுக்கு உட்பட்டு மிடற்றில் பாடிய (கமகமில்லாமல்) முறைக்கு ஒரு முற்றுப்புள்ளி வைத்தார். நாளும் இன்னிசையால் தமிழ் பரப்ப வேண்டும். அந்தத் தமிழால் ஆண்டவன் பெருமையை விளக்க வேண்டும் என்ற நோக்கத்தில் செயல்பட்ட அவருக்குக் கடைநிலைக் கருவியான யாழுக்கு உட்பட்டுத்தான் பாடவேண்டும் என்ற விருப்பமில்லை. மனிதனால் செய்யப்பட்ட கருவியில் அடங்காது என்று கூறியபோது ஆண்டவன் பெருமையை விளக்கச் சொல்லும் பொருளும் அடங்கிய குரலிசைதான் உதவும், யாழானது அதற்குத் துணைக் கருவிதான் என்ற உண்மையையும் நீலகண்ட யாழ்ப்பாணரின் உறவினர்களுக்கு முன் வலியுறுத்தினார். யாழ்ப்பாணரைவிடத் தமக்குத்தான் இறைவன் பெருமை நன்கு தெரியும் என்று கூறவில்லை; ஆண்டவனால் அளிக்கப்பட்ட கருவி, மிடற்றுக் கருவி; மனிதனால் செய்யப்பட்ட கருவி யாழ்க்கருவி என்பதை அடக்கமாக விளக்கினார்.

விபுலானந்தர் கூறிய மேற்கோளை ஆராய்ந்தால், இசை தெரிந்த

எந்த மனிதனும் வீணைக்கும் யாழுக்கும் உள்ள வேறுபாட்டை மட்டும் உணர்வதில்லை; யாழைவிட வீணையே நல்ல கருவி என்று நிச்சயமாக உணர்வான். ஆண்டவனால் கொடுக்கப்பட்ட மிடற்றுக்கருவியிலேயே ஏற்றத்தாழ்வைக் காண்கிறோம்; அறிகிறோம். சிலருக்கு வளமான சாரீரம் அமைவதும், வேறு சிலருக்குச் சாரீரம் சிறப்பாக இல்லாமையையும் இசைக் கலைஞரிடையே நாம் காண்கிறோம். இந்த அடிப்படையில்தான் "குரலில்லாதவனுக்கு விரல்" என்று சொல்கிறோம். அப்படிச் சொல்லும்போது பாடுவதற்குத்தான் முதலிடம் அளிக்கிறோம். கருவிகளிலும் ஏற்றத்தாழ்வு இருப்பதால் விட்டிசைக்கும் கருவிகள், தொடர்ந்திசைக்கும் கருவிகள் என்று பாகுபடுத்தி, மிடற்றுக் கருவியையும் சேர்த்து முதனிலை, இடைநிலை, கடைநிலை என்றும் வகுத்துக் கூறலாம் என்று கூறினேன். அன்று யாழ்முரிப்பதிகம் பாடி சம்பந்தர் முதனிலைக் கருவிக்கு முதலிடம் கொடுத்து, கமக பூர்வமாகப் பாடியதால் கடைநிலைக் கருவியாகிய யாழ் மறைவதற்கும் காரணமாயிருந்தார். இன்று கருநாடக இசைக்குத் தனித்தன்மையைக் கொடுப்பது கமகங்கள் என்பதால்தான் அவ்விசை மரபிற்கு வித்திட்டவர் ஞானசம்பந்தர் என்று துணிந்து கூறலாம்.

Dr. பிரேமலதா (Music through the ages பக்கம் 209) The biography of Thrignanana Sambandar marks an important stage in the development of the concept of gamaka and incidentally of the fretted vina. The Strings or the yazh was tuned to the sruthi of the notes of the Suddha scales. Since it was PLAIN instrument there was no provision to manipulate the grace the quarter tones figuring in Megharaga kurinchi . . . This must have the people minds life to leave behind the harp to improve the finger board instrument popularly know as VINA . . . . . Music through the ages என்னும் நூலில் கூறியதை முன்னுரையில் குறிப்பிட்டிருந்தேன். இங்கு மீண்டும் அதைக் கூறுகிறேன்.

திருஞானசம்பந்தரின் சரித்திரம் கமகங்களின் வளர்ச்சியில் ஒரு முக்கியமான காலமாகும். மெட்டுக்கள் பொருந்திய வீணையும் அப்போது வளர்ச்சியடைந்தது. யாழ் அடிப்படை மேளமான செம்பாலைக்குச் சுருதி கூட்டப்பட்டது. அதில் நுண்ணலகுகளும் மேகராகக் குறிஞ்சிக்கேற்ற கமகங்களும் வாசிக்கச் சாத்தியமில்லை. அதனால் யாழ் மறைந்து வீணை வளர்ச்சியடைந்தது.

பரதர் கையாண்டது வீணையில்லை என்று து.ஆ. தன பாண்டியன் "நுண்ணலகுகளும் இராகங்களும்" என்ற நூலில் விளக்கியுள்ளார் (பக்கம் 40) : "பரதர் தமது நாட்டிய சாத்திரத்தில் விவரித்துள்ள துருவ வீணை சலவீணை அலகு (சுருதி) நிருணய முறையைச் சாரங்கதேவரும்

மதங்கரும் இன்னும் விரிவான முறையில் விளக்கியுள்ளனர். வீணையென்பது இங்கு Harp (யாழ்) போன்ற இசைக்கருவியைக் குறிக்கிறது. இந்த இசைக்கருவியில் ஒவ்வொரு சுரத்திற்கும் ஒவ்வொரு நரம்பு இருந்தது. துருவ வீணையில் சுரங்கள் கூட்டிக் குறைக்கப்பட்டன".

Dr. S. ராமநாதன் "யாழ்" என்ற கட்டுரையில் (நாரதகான சபை, கரூர் -40வது ஆண்டு விழா மலர் (1984), பின்வருமாறு குறிப்பிடுகிறார். 573 ஆம் குறளுக்கு உரை எழுதுகையி‹ பரிமேலழகர் யாழின்கண் வார்தல் முதலிய எட்டுக்கலைத் தொழில்களைக் குறிப்பிடுகிறார்.

"வார்தல் வடித்தல் உந்தல் உறழ்தல்
சீருடன் உருட்டல் தெருட்டல் அண்ணல்
ஏருடைப் பட்டடை இசையோர் வகுத்த
எட்டு வகையின் இசைக்கரணத்துப்
பட்ட வகைதன் செவியின் ஓர்த்து

சிலப்பதிகாரம் 7 : 12-16

"வார்தல் என்றது சுட்டுவிரல் செய்தொழில்
வடித்தல் என்றது சுட்டு விரலும் பெருவிரலும்
கூட்டி நரம்பை அகமும் புறமும் ஆராய்தல்"

மேற்படி அரும்பதவுரை

மேலே காட்டிய செய்யுட்களால் வலக்கைப் பெருவிரலால் குரல் நரம்பையும் சிறு விரலால் இளி நரம்பையும் இயக்குதலால் யாழ் Harp போன்றதே என்பது உறுதியாகின்றது. வீணையில் பெருவிரலைப் பயன்படுத்துவதில்லை. சிலப்பதிகாரத்தில் வீணையைப் பற்றிக் குறிப்புகள் உள்ளன - "நாரத வீணை நயந்தெரி பாடலும்" என்பதாக.

கி.பி. இரண்டாம் நூற்றாண்டில் சுரப்பலகையும் மெட்டுகளும் அமைந்த வீணை இருந்ததா என்பது ஆராய்ச்சிக்குரியது. பரதர் நாட்டிய சாத்திரத்தில் குறிப்பிடும் வீணை யாழ் போன்றதே. கி.பி. நான்காம் நூற்றாண்டில் சமுத்திரகுப்தன் நாணயத்தில் உள்ள வீணையும் யாழ் போன்றதே.

இவ்வாறு பல அறிஞர்கள் பரதமுனிவர் காலத்தில் நாம் இப்போது குறிப்பிடும் வீணை இல்லை என்று திட்டவட்டமாகக் கூறும் போது விபுலானந்தரும், ஆக்சுபோர்டு பல்கலைக்கழகத்தாரும் பபஞ்சசிகன் ஒரே நரம்பில் ஏழு சுரங்களும் இருபத்தோரு மூர்ச்சனைகளும் வாசித்துக் காட்டிய கருவி, வேதத்தில் கூறியதும் பரதர் கையாண்டதுமான வீணையே என்று கூறுவது முற்றிலும் தவறாகும். வேத காலத்திலேயே அப்படியொரு

வீணைக்கருவி இருந்தும், திருஞானசம்பந்தர் காலம் வரை யாழ்க்கருவியே முக்கியம் எனக் கருதி அதை வைத்திருந்தார்கள் என்று சொன்னால் தமிழரின் இசையறிவுக்கு வேறு இழுக்கு வேண்டாம். அஃது ஒன்றே போதும்.

விபுலானந்தர் யாப்பியல் ஙஅ -ஆம் பக்கத்தில் யாழின் வளர்ச்சியை சுருக்கமாக அழகாகச் சொல்லிவிட்டு "யாழ் எனும் மென்மொழி நங்கை இருந்தவிடந் தெரியாமல் மறைந்து போயினாள்" என்கிறார். பழமை பொருந்திய இவ்விசைக்கருவி மறைந்ததோடு அதன் வழியெழுந்த பண்மரபும் மறைந்துபோயிற்று. யாழ் வாசித்த பாணனுந்தன் தொழிலையிழந்து விட்டான் என்கிறார். யாழைப்பற்றிய அரிய ஆய்வுநூலை எழுதியவர் அஃது ஏன் மறைந்தது என்று தக்க காரணம் கூற வே ண்டாமா? தாம் காரணம் எதுவுங் கூறாமல் Legacy of India என்னும் ஆக்சுபோர்டு பல்கலைக்கழக நூலை மேற்கோள் காட்டி "புத்த சமயமானது எல்லா இடத்திலும் பரவத் தொடங்கிய காலத்திலே அச்சமயத் தலைவர்கள் வேத ஒழுக்கங்களையும், அவற்றுக்குரிய குருவகுப் பினரையும் பழைய ஆரிய மொழியையும் ஒதுக்கிவிட்டுப் பொதுமக்கள் வழங்கிய மொழியைத் தழுவிப் புதிய வகுப்பையும், ஒழுக்க முறைகளையும் வைத்துக் கொண்டார்கள். அது போலவே ஆரிய வீணையையும் ஒதுக்கிவிட்டுப் பொதுமக்கள் கைக்கருவியாகிய வில் யாழையும் பிறவற்றையும் திருவிழாக் கொண்டாட்டங்களில் வழங்கும்படி செய் தார்கள். ஆறாம் நூற்றாண்டிலே, புத்த சமயம் நாட்டிலே ஒளிகுன்றியதோடு பழைய யாழும் மறைந்து போயிற்று" என்ற கருத்தும் மேற்கூறிய நூலிலே கூறப்பட்டிருக்கிறது என்று விபுலானந்தர் கூறுகிறார்.

யாழ் மறைந்ததற்கு இதைக்காட்டிலும் தவறான - விந்தையான காரணம் கூற முடியாது. எந்த அடிப்படையில் வீணையை ஆரிய வீணை என ஆக்சுபோர்டு பல்கலைக் கழகத்தார் கூறினார்கள் என்று யாழ் நூலார் தட்டிக் கேட்கவில்லை. அண்மைக் காலத்தில் மலர்ந்த அறிவியல் அடிப்படையில் ஆய்வுகளை மேற்கொண்ட நம்மவர்கள் ஆக்சுபோர்டு பல்கலைக்கழகத்தார் சொன்னால் அதை "வேத" வாக்காக ஏற்றுக் கொள்கிறார்கள். யாழ்நூலாரும் அப்படிச் செய்துவிட்டார். இத்தவற்றால் அவர் எழுதிய ஒப்பற்ற நூலுக்குக் களங்கம் ஏற்பட்டது என்று கூடத் துணிந்து கூறுவேன்.

பௌத்தர்கள் தமிழ்நாட்டிற்கு யாழ்க்கருவியைக் கொண்டு வரவில்லை. அது மறைவதற்கும் அவர்கள் காரணம் அல்லர். அஜந்தா, எல்லோரா, ஈழநாட்டு சிகிரியா போன்ற இடங்களில் அவர்கள்

கலாச்சாரத்தின் சின்னமாக ஓவியங்கள் இருக்கின்றன. ஆனால் அவர்கள் எந்தக் காலத்திலும் இசையில் அக்கறை காட்டியதாகத் தெரியவில்லை. நம்நாட்டு இசை வரலாற்றை நாம்தான் படைத்தோம். நாம்தான் அதை எழுத வேண்டும். மேனாட்டார் எழுதினால் குழப்பந்தான் ஏற்படும்.

யாழ், தமிழ்நாட்டில் மட்டுமன்று; எல்லா இசை மரபுகளிலும் மிகப் பழமையான கருவி. எங்கெங்கே ஆறுகளின் இருமருங்கிலும் தொன்மையான கலாசாரங்கள் வளர்ந்தனவோ அங்கெல்லாம் யாழ்க்கருவியும் வழக்கிலிருந்தது. சிந்துநதிக்கரையில், காவிரிக்கரையில், நைல் நதி, இயூப்ரேடிஸ், யாங்சி, ஐராவதி முதலிய ஆறுகளின் கரைகளிலே எகிப்திய - சீன - சுமேரிய, பர்மிய நாடுகளில் யாழ்க்கருவி இருந்தது.

Rosslyn Rensch என்ற அமெரிக்க நாட்டு அம்மையார் (Harps and Harpists) (யாழும் யாழ்ப்பாணர்களும் என்ற ஒரு அருமையான நூலை 1989 ஆம் ஆண்டில் எழுதியுள்ளார். அந்த நூலில் நூற்றுக்கணக்கான யாழ்களின் படங்கள் இடம்பெறுகின்றன. அட்டைப்படமே, Sir Joshua Reynolds என்ற உலகப்புகழ் பெற்ற ஆங்கிலேய ஓவியர் 1777 ஆம் ஆண்டில் வரைந்தது. அந்த வண்ணப்படம் Jane, Countess of Eglington என்ற சீமாட்டி யாழ்க்கருவியை வாசிப்பதைக் காட்டுகிறது. யாழின் தோற்றத்தையும் வளர்ச்சியையும் (இன்றுவரை) இதுபோன்று படம் பிடித்துக் காட்டும் ஒரு நூலை நாம் காண்பது அரிதினும் அரிது. இங்கு இந்த நூலைக் கூற வேண்டிய இன்றியமையாமை என்னவென்றால் 1300 யாண்டுகட்கு முன்னர்த் தமிழ்நாட்டை விட்டு மறைந்த யாழ்க்கருவி இன்றும் மேனாட்டு இசை அரங்குகளில் இடம்பெறுகின்றது என்பது மட்டுமன்று; வளர்ச்சியடைந்து கொண்டிருக்கிறது. இதில் வியப்பொன்றுமில்லை. காரணம் மேனாட்டு இசைக்கு ஆதாரக் கருவியாக விளங்குவது பியானோ. யாழுக்கும் பியானோவுக்கும் அதிக வேறுபாடில்லை. இரண்டு கருவிகளிலும் ஒரு சுரத்திற்கு ஒரு நரம்புதான் கட்டப்பட்டிருக்கும். யாழ்க்கருவியில் நரம்புகளை இருகை விரல்களினால் மீட்டி வாசிக்க வேண்டும். பியானோவில் ஒரு கட்டையை அழுத்தினால் பெண்டுலம் (Pendulum) போன்றதோர் உறுப்பு அந்த கட்டைக்குரிய நரம்பைத் தட்டி ஒலி எழுப்பும்.

மேற்கூறிய யாழைப்பற்றிய நூல் மூன்று பிரிவுகளாக எழுதப்பட்டுள்ளது.

1. தொடக்க காலத்தில் யாழ்

2. மேற்கு ஐரோப்பாவிலும் வட அமெரிக்காவிலும் "பெடல்""

இல்லாத யாழ்.

3. மேற்கு ஐரோப்பாவிலும் வடக்கு அமெரிக்காவிலும் பெடல் பொருத்திய யாழ்.

இந்த "பெட"லைப் பற்றித் தெரிந்து கொள்ள வேண்டும். இன்று மோட்டார்காரில் அமைந்திருக்கும் பிரேக், கிளட்சு, ஆக்ஸிலரேட்டர் முதலியவற்றுக்குள்ள பெடல் போன்ற ஓர் உறுப்பு. யாழின் ஒரு நரம்பில் இந்த உறுப்பைப் பொருத்தினால் அந்த நரம்பில் இரண்டு சுரங்கள் கேட்கும். பெடல் அழுத்தி இருந்தால் ஒரு சுரமும், அழுத்தாதிருந்தால் அடுத்த சுரமும் கேட்கும். பண்டைய ஏழிசை யாழில் இப்படிப் பொருத்தியிருந்தால் ஸ, ப என்ற இரு நரம்புகளல்லாத மற்ற ஐந்து நரம்புகளிலும், சுத்தரிஷபம் அல்லது சதுஸ்ருதிரிஷபம், சாதாரண காந்தாரம் அல்லது அந்தரகாந்தாரம், சுத்தமத்திமம் அல்லது பிரதிமத்திமம், சுத்த தைவதம் அல்லது சதுஸ்ருதி தைவதம், கைசிகி நிஷாதம் அல்லது காகலிநிஷாதம் ஆக ஏழு நரம்புகளிலும் ஸ, ரி, ரி2, க, க2, ம, ம2, ப, த, த2, நி, நி2 ஆகிய பன்னிரு சுரங்களில் நமக்கு வேண்டிய எந்த ஏழு சுரங்களும் கேட்குமாறு அமைக்கலாம். அஃதாவது 32 மேள கர்த்தா ராகங்கள் வேண்டுமானாலும் வாசிக்கலாம்.

இந்த அமைப்பை "ஒற்றை"ப் பெடல் யாழ் என்று சொல்வார்கள். அதையடுத்து "இரட்டைப்" பெடல் யாழ் குறிக்கப்படுகிறது. இந்த இரட்டைப்பெடல் ஒரு நரம்பில் பொருத்தினால் அந்த ஒரு நரம்பில் மூன்று சுரங்கள் கேட்குமாறு செய்யலாம். ஸ, ப, நரம்புகளைவிட்டு, மத்திமத்திற்குரிய நரம்பில் ஒற்றைப் பெடலும், ரி, க, த, நி நரம்புகளில் ஸ, ரி, ரி2, ரி3, க, க2, க3, ம, ம2, ப, த, த2, த3, நி, நி2, நி3 ஆகிய பதினாறு சுரங்களையும் எந்த ஏழு சுரங்களிலும் கேட்கும்படி செய்யலாம். அப்படிச் செய்தால் இப்போது நாம் கொண்டுள்ள 72 மேளகர்த்தாக்களில் எந்த மேளகர்த்தா வேண்டுமானாலும் வாசிக்கலாம். இதுவன்றிக் கம்ப்யூட்டர் அல்லது கணிப்பொறியை யாழில் பொருத்தினால் ஏழே நரம்புகளில் ஒரு மண்டிலத்தில் எந்தச் சுரங்கள் வேண்டுமானாலும் கேட்கும்படி செய்யலாம். இதைக் குறிப்பிடும்போது "இந்த முன்னேற்றத்தால் உலகிலேயே பழமையான கருவி அதிநவீன கருவியாக விளங்குகிறது" என்று கூறியுள்ளார். இதே முறையில் CASIO என்ற ஜப்பானிய நிறுவனம் ஹார்மோனியம், ஆர்கன் போன்ற கருவிகளைச் செய்து கம்ப்யூட்டர் உதவியால் அக்கருவிகளின் ஒலி, பியானோ, வயலின், குழல் போன்று நாம் நினைத்தபடி ஒலிக்குமாறு செய்திருக்கிறார்கள். ஆனால் யாழ், ஆர்கன், பியானோ போன்ற கருவிகளில் என்ன முன்னேற்றங்களைச்

செய்தாலும் அவை விட்டிசைக்கும் கருவிகளாகவே இருக்கும். தொடர்ந்திசைக்கும் கருவியாக அவற்றை இயக்க முடியாது. என்னதான் குளிப்பாட்டினாலும் கறுப்பு நாயை வெள்ளை நாயாக ஆக்க முடியாது. அதுபோலத்தான் விட்டிசைக்குங் கருவிகளை நம் இசை மரபிற்கேற்ப இயக்க முடியாது.

யாழின் வளர்ச்சியைப் பற்றி மேற்கூறிய நூலில் இன்னும் பல ருசிகரமான செய்திகள் தரப்பட்டுள்ளன. 1983ஆம் ஆண்டில் ஆலந்து நாட்டில் மாஸ்ட்ரிக்ட் என்னும் ஊரில் முதலாவது அனைத்துலக யாழ் சம்மேளனம் நடந்தது. அதில் நூற்றுக்கும் மேற்பட்ட யாழ்ப்பாணரும், பாடினியரும் கலந்து கொண்டார்களாம். அமெரிக்கா, ஆலந்து, ஜப்பான், தென்அமெரிக்கா, ஆஸ்திரியா, இத்தாலி, ஜெர்மனி, இங்கிலாந்து, பிரான்சு, ரஷ்யா, இஸ்ரேல், பிரேஸில், ஸ்பெயின், ருமேனியா, கானடா, சுவிட்சர்லாந்து ஆகிய நாடுகளிலிருந்து பலர் பங்கெடுத்துக் கொண்டார்களாம். அமெரிக்காவில் பல பள்ளிகளில் இக்கருவியை வாசிக்கப் பயிற்சி அளிக்கிறார்கள். அங்குக் குறைந்தது பதினைந்து பல்கலைக் கழகங்களிலாவது முனைவர் (Doctorate) பட்டம் பெறும் அளவிற்கு இக்கருவியில் பயிற்சி அளிக்கப்படுகிறது. மத்திய தரைக்கடலைச் சுற்றியுள்ள நாடுகளிலும், மத்திய கிழக்கு நாடுகளிலும், தெற்கு, கிழக்காசிய நாடுகளிலும் யாழ்க்கருவி தொன்றுதொட்டு இன்று வரை போற்றி வளர்க்கப்பட்டிருக்கிறது. சுருங்கச் சொன்னால் யாழ்க்கருவி இல்லாத நாடே இல்லையென்று திட்டவட்டமாகச் சொல்லலாம்.

இப்படி எல்லா நாடுகளிலும் யாழ் போற்றி வளர்க்கப்படும் அதே நேரத்தில் 1300 யாண்டுகட்கு முன்னரே தமிழ்நாட்டிலே அக்கருவியை வேண்டாமென்று ஒதுக்கிவிட்டோமென்றால் திருஞானசம்பந்தர் இசைத்தமிழுக்குத் தனித்தன்மையைப் படைத்தார் என்று நான் கூறியதை உறுதிப்படுத்துகிறதன்றோ? அந்தத் தனித்தன்மைதான் இன்றைய உலகில் கருநாடக இசைக்கு இருக்கிறது என்று உணர்கிறோம்.

யாழ்முரிப்பதிகம் பாடி யாழை வழக்கொழித்த அதே நேரத்திலே மிடற்றிசைக்கு (வாய்ப்பாட்டிற்கு) ஒரு ஏற்றம் உண்டாயிற்று.

மிடற்றுக்கும் ஏனைக் கருவிகளுக்கும் வேறுபாடுகள்

1) ஏனைக் கருவிகளெல்லாம் மனிதனால் செய்யப்பட்டன. மிடற்றுக் கருவி ஆண்டவன் படைத்தது. உயிர்களுக்கெல்லாம் இறைவன் கொடுக்கும் தனுகரணபுவன போகங்களில் ஒரு கூறாகும். (சைவ சித்தாந்த முறைப்படி).

2) சொல்லும் பொருளும் மிடற்றில் தான் வெளிப்படும். ஏனைக் கருவிகளில் வெளிப்படா. சொல்லும் பொருளும் மட்டுமல்ல, சில கமகங்களும் எல்லாக் கருவிகளிலும் வெளிப்படா. இதுவே யாழ் முரிப்பதிகம் பாடியதிலிருந்து நாம் தெரிந்து கொண்டது.

3) ஆண்டவன் படைத்த மிடற்றுக்கருவி ஒரு அற்புதமான கருவி. ஆண்டவனே அதற்கு ஆசான். ஒரு குழந்தை பிறந்த சில நிமிடங்களுக்கெல்லாம் அழுகிறது. அதாவது தன்னுடைய மிடற்றுக் கருவியை இயக்குகிறது. எவ்வாறு இயக்குகிறது? யாராவது எப்படி அழுவது என்று கற்பித்தார்களா என்றால் இல்லை. குழந்தை அழா விட்டால்தான் ஊமையாகப் பிறந்து விட்டதோ என சந்தேகப்படுவார்கள். ஓரிரு ஆண்டுகளில் நாம் சொல்லக் கேட்டு, அம்மா, அப்பா போன்ற எளிய சொற்களைக் கூறி அச்சொற்களுக்குப் பொருளும் உணர்கிறது. இப்போது ஆங்கிலப் பள்ளிகளில் படிக்கும் குழந்தை NURSERY RHYMES என்று சொல்லப்படும் எளிய பாட்டுக்களை நாம் சொல்ல அப்படியே சொல்லிக் காண்பிக்கிறது. நாலைந்து ஆண்டுகளில் இசை பயிலும் ஆற்றலைப் பெறுகிறது. மாயா மாளவ கௌளை ராகத்தில் ஸரிகமபதநிஸ ஸநிதபமகரிஸ என்று இசையாசிரியர் பாட அப்படியே பாடுகிறது. வீணை சொல்லிக் கொடுத்தால் அந்த ராகத்திற்குரிய மெட்டுகளில் சுண்ணாம்பில் அடையாளம் வைத்து அங்கே விரல்களை முறையாக வைத்து வாசிப்பதற்குக் கற்பிக்கிறோம். வாய்ப்பாட்டாகச் சொல்லிக் கொடுத்தால் குழந்தை நாம் பாடும் ஸ்வரங்களைக் காதால் கேட்ட மாத்திரத்தில் பாடுகிறது. ஸ்வர வரிசைகளைத் (ஸரிகமபதநிஸ - ஸநிதபமரிகஸ) தாளம் போட்டு விளம்பகாலம், மத்யமகாலம், துரித காலம் என்று மூன்று காலங்களில் சொல்லித் தருவார்கள். பிறகு ஜண்டை வரிசைகள் (ஸஸ, ரிரி, கக, மம) என்று ஸ்வரங்களை இரட்டித்துப் பாட வேண்டும். பிறகு அடுக்கடுக்காக (ஸரிக - ரிகம, கமப, மபத, பதநி) என்றும், தாட்டு வரிசை என்று (ஸமகம ரிகஸரி - ஸகரிக- ஸரிகம) என்றும் கற்பிப்பார்கள். சொன்னதையே தினந்தோறும் மறுபடியும் மறுபடியும் சொன்னால் அலுப்புத்தட்டும் நிலை வரும். அப்போது கீதங்கள் என்று சிறு பாடல்களைப் பாடவைப்பார்கள். பெரும்பாலும் மாயாமாளவ கௌளையில் பிறந்த ராகமாகிய மலஹரி ராகத்தில் விநாயகர் மீது பாடிய ஸ்ரீகணநாத என்ற பாடலைத்தான் சொல்லுவார்கள். ஆரம்ப வரிசைகளில் பாடிய அதே ஸ்வரங்கள் தான் வருவதால் குழந்தைகளுக்கு இது எளிதாகவே இருக்கும். இதற்குப் பிறகு ஒரு சிறிய மாற்றம். ஸரஸ்வதி மேல் பாடிய "வரவீணா" என்ற மோகனராகக் கீதம் கற்றுக் கொடுப்பார்கள். மலஹரியில் சுத்தரிஷபமும், சுத்த தெய்வதமும் வரும்,

மோகனத்தில் ஸதுஸ்ருதி ரிஷபமும் சதுஸ்ருதி தெய்வதமும் பாட வேண்டும். இங்கே சிக்கல் வரும் என்று வீட்டுப் பெரியவர்கள் நினைப்பார்கள். ஆனால் என்ன ஆச்சர்யம்! குழந்தை தட்டுத் தடுமாறுவதில்லை. போகிற போக்கிலே மாற்று ஸ்வரங்களைப் பாடிவிடுகிறது. வீணையிலே கற்பித்தால் இதற்கு எந்த மெட்டுக்களில் கைவைக்க வேண்டும் என்று ஆசிரியர் கற்றுக் கொடுக்க வேண்டும். இன்னும் இரண்டொரு கீதங்கள் பாடிவிட்டால் சிறார்கள் ஆரம்பப் பள்ளியிலிருந்து நடுநிலைப்பள்ளி செல்லும் நிலையை அடைந்து விடுவார்கள். வாய்ப்பாட்டில் நான்கு அல்லது ஐந்து ஆண்டுகளில் இந்த நிலை வந்துவிட்டால் கருவிகள் கற்றுக் கொள்பவர்களுக்கு ஓரிரண்டு ஆண்டுகள் அதிகமாக வேண்டியிருக்கும்.

(இப்படியாகக் கற்பிக்கும் முறையை நெறிப்படுத்தியவர் புரந்தரதாஸர். அதனால்தானோ வேறு காரணமோ புரந்ததாஸரைக் கர்நாடக இசையின் பிதாமகர் என்று சொல்ல முற்பட்டார்கள்.)

இது எல்லோர் வீடுகளிலும் நடக்கும் ஒன்று. சில ஆண்டுகளுக்கு முன்னர் வீட்டில் பெண்களுக்குத் தான் இசை கற்றுக் கொடுப்பார்கள். என்னுடைய தமக்கையர் மட்டும் வீட்டில் இசை கற்றுக் கொண்டார்கள். என்னுடைய சகோதரர்களும் நானும் பள்ளி விடுதியில் இருந்து கல்வி பயின்றதால் விடுமுறையில் நான் வீட்டிற்கு வரும்போது தமக்கையர் பாடும்போது உடனிருந்து கேட்டு அவர்கள் தெரிந்து கொண்டதை யெல்லாம் நானும் கற்றுக் கொண்டேன். சில நேரங்களில் பள்ளிப் பாடங்களில் கவனம் செலுத்த வேண்டிய நிலையில் அவர்கள் பழைய இசைப் பாடங்களை மறந்துவிட்டால், அவர்களுடைய ஆசிரியர் பாடத்தை சரியாகச் சொல்கிறீர்களா அல்லது தம்பியைச் சொல்ல வைக்கவா என்று மிரட்டுவார். இதற்குப் பயந்து அவர்கள் இன்னும் அக்கறை காட்டிப் பயில்வார்கள்.

இப்படி முறையாகக் கற்றுக் கொள்ளாமல் கேட்டுத் தெரிந்து கொள்வதைக் கேள்வி ஞானம் என்று சொல்வார்கள். கர்நாடக இசையில் கேள்வி ஞானத்திற்குத் தனிச் சிறப்பு உண்டு. வள்ளுவர், செல்வத்துள் செல்வம் செவிச் செல்வம் என்று கூறியுள்ளார். உணவில் அக்கறையில்லாமல் இசையைக் கேட்டுக் கொண்டே இருக்கும் நிலையுண்டு. வள்ளுவர் இதை

"செவிக்கு உணவு இல்லாத போழ்து சிறிது

வயிற்றுக்கும் ஈயப்படும்" என்று

கூறியுள்ளார்.

இப்படிச் செவ்விசையை (Classical Music) என்னைப் போன்று ஒரு சிலர் கேள்வி ஞானத்தால் தெரிந்து கொண்டிருக்க, நகரிலும் கிராமங்களிலும் கிராமிய இசையை, திரை இசைப்பாடல்களைக் கேள்வி ஞானத்தால் எண்ணற்றவர் தெரிந்து கொள்கிறார்கள். இசையைக் கல்லாதவர்களும் கேள்வி ஞானத்தால் நாம் வியக்கும் வண்ணம் அழகாகப் பாடுகிறார்கள். கருவிகளில் வாசிப்பதைக் காட்டிலும் வாய்ப்பாட்டில் இந்த நிலை அதிகமாகக் காணப்படுகிறது. தேவாரப் பாடசாலைகளில் குறுகிய காலத்தில் பண்வகைகள் தெரியாமலேயே பாடல்களைத் திறம்படப் பாடுகிறார்கள். இது மிடற்றிசையின் சிறப்பு. ஆண்டவன் செய்த கருவியின் தனிச்சிறப்பு. மிடற்றிசை போலவே சில கருவிகளில் வாசிக்க முடிகிறது. சில கருவிகளில் வாசிக்க முடிவதில்லை. இந்த நிலையில் தான் ''யாழ்முரி'' பதிகம் பாடப் பெற்று, மிடற்றிசைக்கு நம் இசை மரபிலே சிறப்பு உண்டாயிற்று.

யாழும் வீணையும்

யாழ் வழக்கொழிந்தகாரணத்தையும் அதற்குப் பதிலாக வீணை ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்ட காரணத்தையும் நாம் கண்டோம். ஆனால் இந்த இரண்டு கருவிகளையும், குறிப்பாக அவை வாசிக்கப்படும் விதத்தையும், நுண்மையாக ஆராய்ந்தால் வீணை யாழின் பரிணாம வளர்ச்சியால் ஏற்பட்ட ஒரு கருவியென்பது நன்கு புலப்படும்.

திருவள்ளுவர் காலத்தில் யாழின் கோடு வளைந்து இருந்தது என்பதை 279ஆம் குறள் படம் போட்டாற் போல் காட்டுகிறது.

'' கணைகொடிது யாழ்கோடு செவ்விது ஆங்குஅன்ன
வினைபடு பாலால் கொளல்''

என்பது அந்தக் குறள்.

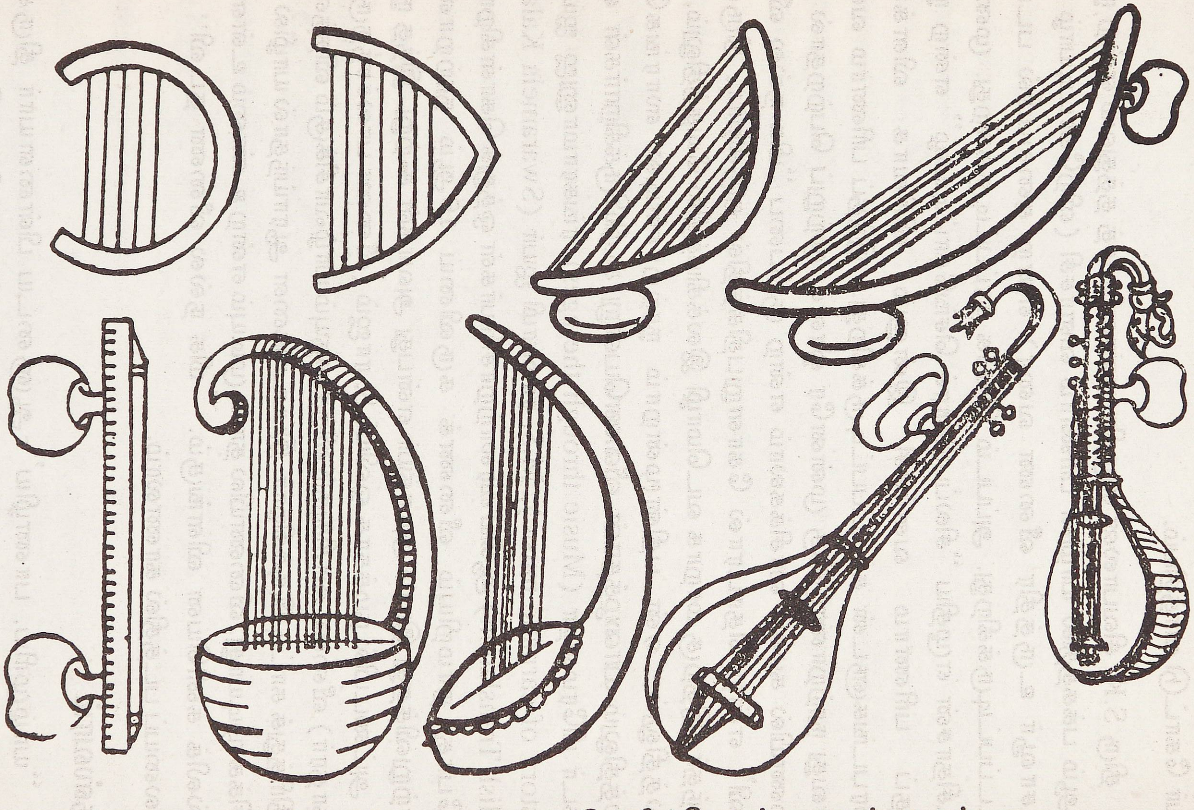
வேடன் வில்லில் அம்பைப் பொருத்தி எய்த போது அதனின் எழுந்த ஒலிதான் யாழ்க்கருவி செய்வதற்குக் காரணம் என்பது இசை வரலாற்று நூல்களின் கூற்று. (பார்க்க யாழ் நூல் - வில்யாழ்- யாழுறுப்பியல் பக்கம் ௩க. வில்யாழின் படம் ௩2). சிலப்பதிகாரக் காலத்தில் செங்கோட்டியாழ் பற்றிப் பேசப்படுகிறது. வளைந்திருந்த யாழின் கோடு இங்கே செங்கோடாக மாறுகிறது. இந்த மாற்றம் ஏன் என்று ஆராய்ந்தால் கருவியின் பரிணாம வளர்ச்சி புலனாகிறது. செங்கோட்டில் மெட்டுக்கள் அமைத்து ஒரு நரம்பில் பல சுரங்கள் வாசிக்க ஏதுவாகிறது. ''யாழ்''

“வீணை”யாக மாறுகிறது. இக்காலத்திலே கூட செங்கோட்டுடன், சுரங்களுக்கான நரம்புகள் (Frets) இல்லாமல் ஒரு கருவியுண்டு. அதற்குப் பெயர் கோட்டு வாத்தியம்.

திரு S.K. சிவபாலன் எழுதிய பண்ணிசைத் தத்துவம் என்ற நூலில் 127ஆம் பக்கத்தில் யாழின் பரிணாம வளர்ச்சி (விற்கோட்டியாழ் முதல் தஞ்சாவூர் உருத்திர வீணை வரை) என்ற தலைப்பில் படமாகக் காட்டப்பட்டிருக்கிறது. அப்படம் இங்கே தரப்பட்டிருக்கிறது. முனைவர் புரட்சிதாசன் எழுதிய “சிலப்பதிகாரச் செங்கோட்டியாழ்” என்ற நூலில் இந்தப் பரிணாம வளர்ச்சி இன்னும் விரிவாக விளக்கமாக வரைபடங்களுடன் காட்டப்பட்டிருக்கிறது. இந்தப் பரிணாம வளர்ச்சி ஏழாவது நூற்றாண்டுக்கு முன்னரே ஓரளவு முற்றுப் பெற்றதால் தான், வீணையில் கமகம் வாசிக்கலாம் என்ற குறிப்பை “மிக நல்ல வீணை தடவி” என்ற தொடரால் கோளறுபதிகத்தில் தருகிறார், திருஞான சம்பந்தர். இதற்கு மாறாக வடமொழி இலக்கியத்தில் வேதத்திலும், பரதர் காலத்திலும், ஏன் பதின்மூன்றாம் நூற்றாண்டில் ஸாரங்கதேவர் காலத்திலும் யாழைத்தான் வீணையென்று கூறியிருக்கிறார்கள் என்று, டாக்டர் பிரேமலதா (Music through the ages), ரங்கராமானுஜ ஐயங்கார் (History of carnatic music), M.S. ராமசாமி ஐயர் (Swaramela Kalanidhi, English Translation) ஆகிய வரலாற்றாசிரியர்கள் ஒத்துக் கொள்கிறார்கள். தற்போது நாமறியும் வீணைக் கருவியை 16ஆம் நூற்றாண்டில் தோற்றுவித்தது இராம அமாத்யர் என்பது அவர்கள் கூற்று. இந்த நூலின் பின் அட்டையில் நமக்காக ஓவியர் S. ராஜம் (வீணை பாலச்சந்தருடைய சகோதரர்) வீணை வாசிக்கும் விதத்தையும் யாழ்வாசிக்கும் விதத்தையும் சித்திரித்துக் காட்டியிருக்கிறார். இப்படங்களை ஆராய்ந்தால் யாழில் கமகம் வாசிக்க முடியாது, வீணையில் தான் முடியும் என்ற உண்மை உள்ளங்கை நெல்லிக் கனியென விளங்கும். ``மிக நல்ல வீணை தடவி'' என்ற நிலையைப் படத்தில் காணலாம்.

நாதஸ்வரம்

“யாழ்முரிய, பாணழிய”-ஆளுடைய பிள்ளையார் திருக்கலம் பகத்தில் நம்பியாண்டார் நம்பி எழுதிய இந்தச் சொற்றொடர்களில் இசைத்தமிழில் நடந்த பெரும் புரட்சியும், கருநாடக இசையின் பிறப்பும் அடங்கியிருக்கிறது என்பதே இந்த நூலின் சாரம். ஆனால் இந்தச் சொற்றொடர்களை வேறு கோணத்திலிருந்து பார்த்தால் இசைத்தமிழின் உண்மை வரலாறு எழுதப்படவில்லை என்ற எண்ணம் மேலும் வலுவடைகிறது. தங்கள் பாண் தொழிலை இழந்த பாணர்கள் என்ன



யாழின் பரிணாம வளர்ச்சி (விற்கோட்டி யாழ் முதல்
தஞ்சாவூர் உருத்திர வீணை வரை)

செய்தார்கள் என்று நம் இசைத்தமிழ் நூல்கள் நமக்குச் சொல்லவில்லை. யாழுக்குப் பதிலாக வீணை, இசைக்கு அடிப்படைக் கருவியாக அமைந்தது என்று பார்த்தோம். ஆகையால் பாணர்கள் வீணை வாசிக்க ஆரம்பித்துவிட்டார்கள் என்று நினைத்தால், ஒரு சிலர் அதுவும் பெண்கள் தான் வீணை வாசிக்க ஆரம்பித்தார்கள். அந்தக் காலத்தில் செய் தொழிலின் அடிப்படையில் தான், துடியர்கள், பறையர்கள், பாணர்கள் என்று குலமாகச் சொல்லப்பட்டார்கள் என்று பார்க்கும் போது, யாழ வாசிப்பதைத் தொழிலாகவும் இசையே முழுமூச்சாகவும் கொண்ட அந்தக் குலத்தினர் யாழ் மறைந்த பிறகு என்ன செய்தார்கள் என்று ஆபிரகாம் பண்டிதரோ, ஏனை ஆசிரியர்களோ கூறவில்லை. ரங்க ராமானுஜ ஐயங்கார் மட்டும் (History of South Indian Music - 120-121) பதின்மூன்றாம் நூற்றாண்டில் இசை வேளாளர் குலத்தைச் சேர்ந்த நட்டுவனார்களாகவும் இசைப் புலவர்களாகவும் இருந்த சிலர் நாதஸ்வரம், தவில் ஆகிய கருவிகளை வாசிக்க ஆரம்பித்தார்கள் என்று அறிவுறுத்துகிறார். ஆகையால் யாழ்ப்பாணர்கள் நாளடைவில் குழற்பாணர்களாகி விட்டார்கள் என்று நம்ப இடமிருக்கிறது. நான் இதுவரை இலக்கியச் சான்றுகளை வைத்தே வரலாற்றை எழுதுகிறேன். இங்கே ரங்கராமானுஜ ஐயங்கார் எழுதியதைத் தவிர வேறு சான்றுகள் இல்லை. இந்த நூலைப் படித்தபின் உண்மை வரலாறு வேண்டும் என்ற எண்ணம் யாருக்காவது இருக்குமாயின் அவர்கள் நாதஸ்வரத்தைப் பற்றி விரிவாக ஆராய்ந்து எழுத வேண்டுமென்று கேட்டுக் கொள்கிறேன். அப்படி யாராவது எழுதினால் நான் ஏழுதிய இந்நூலைப் பயனுள்ள நூலாகக் கருதுவேன்.

இலக்கியச் சான்றுகள் இல்லாத போதிலும் யாழ்ப்பாணர்கள்தான் குழற்பாணர்கள் ஆனார்கள் என்று நினைப்பதற்குச் சில ஏதுக்களை இங்கே கூற விரும்புகிறேன்.

(1) இசைக்காகவே தம்மை அர்ப்பணித்த ஒரு குலத்தினர் அவர்கள் வாசித்த கருவி வழக்கொழிந்தபிறகு நிச்சயமாக வேறு கருவியை எடுத்து வாசித்துத் தங்களுக்குத் தொழிலாகவும் தங்கள் இசை வேட்கையைத் தீர்ப்பதற்காகவும் வழி வகுத்திருப்பார்கள்.

(2) என்னுடைய இசைப் பட்டறிவினால் புல்லாங்குழல், வாய்ப் பாட்டிற்கு துணைக் கருவியாக இருக்க முடியாது என்று துணிந்து கூறுவேன். கருவி செய்யுமுறையால் இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளாக வளர்ச்சியடையாத கருவியொன்றை உதாரணமாகச் சொல்ல வேண்டுமென்றால் புல்லாங் குழலைத் தான் சொல்ல வேண்டும். இன்று ஆயிரக் கணக்கில் வயலின் வாசிப்பவர்கள் நாதசுரம் வாசிப்பவர்கள் இருந்தால் பத்துப் பதினைந்து பேர்தான் புல்லாங்குழல் வாசிக்கிறவர்கள் இருக்கிறர்கள். எனக்குத் தெரிந்த வயலின் வித்வான்கள், வீணை

வித்வான்கள் யாரும் தங்கள் கருவிகளைத் தாமே செய்ய முனைவதில்லை. அதே நேரத்தில் எனக்குத் தெரிந்த முன்னணிப புல்லாங்குழல் வித்வான்கள் அனைவருமே அவர்களே குழல் செய்து பார்த்து அந்த முயற்சியில் தோல்வியடைந்துள்ளார்கள். தேவார கோஷ்டிகளில் புல்லாங்குழல் துணைக் கருவியாக இன்று வைத்துக் கொள்வதில்லை. ஹார்மோனியமும் அருகிவிட்டது. இப்போது வயலின் தான் வைத்துக் கொள்கிறார்கள்.

(3)மனதில் நினைத்ததைக் கருவியில் கொண்டுவர ஸாத்தியப் படுவதைச் சதவிகிதத்தில் சொல்ல வேண்டுமானால் வயலினுக்கும் நாதஸ்வரத்திற்கும் 90 மதிப்பெண்கள் தரலாம், வீணைக்கு 75 மதிப்பெண் தரலாம், புல்லாங்குழலுக்கு 60 மதிப்பெண்கள், ஆர்மோனியத்துக்கு 50 மதிப்பெண்கள் தரலாம். நான் இங்கே குறிப்பிடுவது நல்ல கர்நாடக இசையைக் கமகத்துடன் வாசிப்பதையே. திரை இசையில் ஹார்மோனியத்துக்கும் தற்சமயம் வெளி வந்திருக்கும் மின் அணு இசைக் கருவிகளுக்குமே அதிக மதிப்பெண் தரப்படுகிறது. காரணம் திரை இசையில் கமகம் இல்லாமல் பாடலாம். பாடுகிறார்கள். சென்னையில் மின் அணுக் கருவியில், துறவி கணபதி சச்சிதானந்த ஸ்வாமிகள், திரு. லால்குடி ஜயராமன், திரு ரமணி திரு A.K.C. நடராஜன் முதலியோருடன் வாசித்த இசை, கர்நாடக இசையாக எனக்குத் தோன்றவில்லை என்று முன்னரே குறிப்பிட்டுள்ளேன்.

(4) சிலப்பதிகாரத்தில் புகார் நகரில் சிறு பாணர்கள், பெரும் பாணர்கள் தனித்தனியாக இருந்தமை கூறப்பட்டிருக்கிறது. இன்றும் மதுரையிலும் மற்ற நகரங்களிலும் குழற்பாணர்களின் இருக்கைகள் கோவிலுக்கருகாமையில் பார்க்கலாம்.

மேற்கூறிய ஏதுக்களால் யாழ்ப்பாணர்கள் குழற் பாணர்களாகி விட்டார்கள் என்று நினைப்பதற்கு இடமிருக்கிறது.

நான் ஒரு நீண்ட ரயில் பயணம் செய்த போது, நாதஸ்வர வித்துவான் காருக்குறிச்சி திரு அருணாசலம் உடனிருந்தார். நான் அவரிடம் நாதஸ்வரம் எந்த மேளத்திற்காகச் செய்யப்பட்டது என்று கேட்டேன். அப்படிக் கேட்டதற்குக் காரணம் வீணையில் மெட்டுகள் இருப்பது போல் குழலிலும் நாதஸ்வரத்திலும் துளைகள் உள்ளன. இக்கருவிகளில் ஏழுஸ்தானங்களில் பன்னிரண்டு ஸ்வரங்கள் வாசிக்க வேண்டும். புல்லாங்குழலில் துளைகள் போட்டிருப்பது ஹரி காம்போதி மேளத்திற்குத் தான். மற்ற மேளங்கள் வாசிக்க வேண்டுமானால் சில துளைகளைப் பாதி மூடித்தான் வாசிக்க வேண்டும். ஆனால் நாதஸ்வரத்தில் ஸரிகமபதநி என்ற துளைகளில் அவர்கள் மனதில் எந்த ரிஷபத்தையோ

காந்தாரத்தையோ மற்ற ஸ்வரங்களையோ நினைத்தாலும் அந்தந்த ஸ்வரங்கள் கருவியில் பேசும். காந்தார ஸ்தானத்தில் கை வைத்தால் ஸாதாரண காந்தாராமாவது அந்தர காந்தாரமாவது நினைத்த மாத்திரத்தில் வாசிக்கலாம். அதனால் நான் கேட்ட கேள்விக்குத் திரு அருணாசலத்தால் சரியான விடையளிக்க முடியவில்லை. அவர் சொன்னார் : "நீங்கள் கேட்கும் இதே கேள்வியை திரு செம்மங்குடி சீனிவாஸய்யர் அவர்கள் கேட்டார். அவர்களுக்கும் சரியான விடையளிக்க முடியவில்லை". இந்த விதத்தில் நாதஸ்வரம் நம்முடைய மிடற்றை ஒத்திருப்பதால் கருநாடக இசை வாசிப்பதற்கு உகந்த கருவியாக அமைந்திருக்கிறது. நாதஸ்வரத்திற்கு ஒலி பெருக்கி தேவையில்லை. விழாக் காலங்களில் (சுவாமி ஊர்வலம் வந்தால்) கவுத்துவம் வாசித்தால் சுவாமி புறப்பாடு ஆகிவிட்டது என்று ஊர் மக்கள் தொலைவிலிருந்தே தெரிந்து கொள்வார்கள். அந்தந்த நேரத்திற்குரிய ராகங்களைக் கேட்டால், சுவாமி பள்ளியெழுந்தாய் விட்டது, அல்லது பள்ளியறைக்குச் சுவாமியைக் கொண்டு போகிறார்கள் என்று வீட்டிலிருந்து கொண்டே மக்கள் தெரிந்து கொள்வார்கள்.

தமிழ் வேந்தர்கள், முகலாய மன்னர்கள், ஐரோப்பிய மன்னர்கள் போல் தாங்கள் குடியிருக்கப் பெரிய அரண்மனைகள் கட்டவில்லை. தமிழ்நாட்டில் இன்று பெரிய அரண்மனைகள் மதுரையில் நாயக்க மன்னர்களும், தஞ்சையில் மராட்டிய மன்னர்களும், சென்னையில் ஆங்கில அரசும் கட்டியவைதான். ஆனால் தமிழ் மன்னர்கள் கோவில்களை வானளாவக் கட்டினார்கள். கருங்கல்லே இல்லாத தஞ்சையில் மாபெருங் கோயிலை எப்படிக் கட்டினார்கள் என்று வியக்காத நம்மவரும் வெளிநாட்டவரும் இல்லை. ஆண்டவனுடைய சேவைக்காகத் தங்களை அர்ப்பணித்தவர்களும் பெரிய மண்டபங்களும் பிராகாரங்களும் சேர்ந்து நம் கோவில்களை இசை, நாட்டிய, ஓவியக் கலைக் கருவூலங்களாக மாற்றிவிட்டன. நம் நாட்டுக் கலைகளெல்லாம் கோவில்களில் தான் வளர்க்கப்பட்டன. பாணர்கள் போற்றுவாரைத் தேடி ஊர் ஊராகத் திரியவில்லை. தாம் இருந்த ஊரிலேயே கோவிலில் ஆண்டவன் பணியைச் செய்தார்கள். தனிப்பட்ட இசைக் கலைஞர்களும், பரதக் கலைஞர்களும், நாதஸ்வரக் கலைஞர்களும், ஓதுவார்களும் அவரவர் சொந்த ஊர்ப் பெயரைத் தம் பெயர்களோடு சேர்த்துப் புகழுடன் விளங்கினார்கள் (உம். திருமருகல் நடேச பிள்ளை, திருவாவடுதுறை ராஜரத்தினம், திருவாரூர் ராஜாயி, நீடாமங்கலம் மீனாட்சி சுந்தரம் பிள்ளை, மதுரை பொன்னுச்சாமி பிள்ளை, தருமபுரம் சுவாமிநாதன் இன்னும் இது போன்று எத்தனையோ). நாளடைவில் மற்ற குலத்தவர்களும் இந்தக் கலைகளைப் பயின்று இந்த நிலையை (ஊருக்கொருவராகப் பெயர் சொல்லும் பெருமையை) அடைந்தார்கள்.

மிடற்றிசை, பரதம் போன்ற கலைகள் மற்றவரிடம் பரவியும் நாதஸ்வரக் கலை மட்டும் 700, 800 ஆண்டுகளாக இசை வேளாளர்களால் மட்டுமே பயிலப்பட்டு வருகிறது என்று ரங்கராமானுஜ ஐயங்கார் ஆச்சரியப் படுகிறார். இதுவும் நல்லதே என்று நான் நினைத்தேன். இசையைப் பாணர்களிடம் பயின்று பாட ஆரம்பித்தவர்கள் அது வேதத்தில் பிறந்தது என்று சொன்னார்கள். பரதக் கலையை இசைவேளாளர்களிடம் பயின்ற உயர் வகுப்புப் பெண்கள் சிலர் ஆராய்ச்சியில் புகுந்து அது காசுமீரத்தில் பிறந்தது என்று சொல்லத் தொடங்கினார்கள். நாதசுரத்தை மற்றவர்கள் பயின்றால் நாளடைவில் அது காசியில் பிறந்ததென்று சொன்னாலும் சொல்வார்கள். தமிழ்நாட்டில் பிறந்து வளர்ந்த இக்கலைகள் இங்குதான் பிறந்தவை என்று சொல்லத் தமிழருக்கே மனமுமில்லை துணிவுமில்லை.

இசைத்தமிழும் தமிழிசையும்

பெய்தல் முறைபண்டைப் பண்முதல் மாற்றினைச்
செய்தற்கு மாற்று வழி

மாற்று வழி - மாற்றிலக்கணம்

தமிழ்மொழி ஒன்றுதானே. அதையேன் முத்தமிழ் என்று சொல்ல வேண்டும்? இந்த நூலில் தமிழிசையென்றும் கூறுகிறேன் இசைத்தமிழ் என்றும் கூறுகிறேன். இவையிரண்டிற்கும் வேறுபாடு உண்டா என்று கேட்டால் நிச்சயமாக உண்டு. தமிழில் இசைபாடினால் அது தமிழிசையாகும். ஆனால் இசைத்தமிழ் என்றால் தமிழர்கள் தங்கள் இசைக்கென்றே செய்துகொண்ட சில விதிகள், குறியீடுகள், சொற்கள், கூறுகள், தத்துவங்கள் எல்லாவற்றையும் குறிக்கும். இதை இசையின் இலக்கணம் என்று கூடச் சொல்லலாம். தற்காலத்தில் விஞ்ஞானத்தை அறிவியல் என்று சொல்கிறோம். அறிவியலின் பல துறைகளைத் தாவரவியல், புவியியல், வானியல், பொறியியல் என்று அழைக்கிறோம். இந்த முறையிலே சிலர் இசையிலக்கணத்தை இசையியல் என்று நூல்கள் கூட எழுதியிருக்கிறார்கள். இசையியல், நாடகவியல் என்று கூறினால் இயலியல் என்றும் கூறவேண்டும். இயலியல் என்று சொன்னால் முதல் இயல், இலக்கியத்தைக் குறிக்கும், இரண்டாவது இயல் இலக்கணத்தைக் குறிக்கும். ஆகையால் இந்த இடத்தில் தொன்றுதொட்டு வந்த முறையில் இயற்றமிழ், இசைத்தமிழ், நாடகத்தமிழ் என்று கூறுவதே பொருத்தமாயிருக்கும். இசைத்தமிழ் என்பது பன்னெடுங்காலமாக வளர்த்த இசைக்குக் கூறப்பட்ட இலக்கணம். இதன் தனிச்சிறப்பு என்னவென்றால் இது தமிழ்ப்பாடல்கள் இல்லாமல் பிறமொழிப் பாடல்களுக்கும் பொருந்தும்.

வடமொழி நூல்களில், மார்க இசையென்றும் தேசி இசை என்றும் வகுத்திருக்கிறார்கள். வேத இசையை மார்க இசை என்று குறிப்பிடு கிறார்கள். இராமசாமி ஐயர் ஸ்வரமேள கலாநிதியை மொழி பெயர்த்து எழுதிய நூலில் உள்ள அட்டவணையை மீண்டும் குறிப்பிடுகிறேன். தேசி இசை மார்க இசையில் பிறந்ததன்று. ஆகையால் இந்திய இசை மரபுகளெல்லாம் ஸாமகானத்தில் பிறந்தவை என்று மீண்டும் மீண்டும் கூறுவது தவறு. இல்லாததை மீண்டும் மீண்டும் சொன்னால் அது உண்மையாகிவிடாது. தேசி இசை என்பது வேறு வேறு பிராந்தியங்களிலே பிறந்து வளர்ந்த இசைமரபுகள். இவர்கள் இப்படி வகுத்த காலத்தில் தெற்கே இசைத்தமிழ் ஒன்றுதான் வழக்கிலிருந்தது. சேரநாட்டில் தோன்றிய இளங்கோவடிகளை - வடமொழிப் பாணியிலே சொல்ல வேண்டுமானால் - இசைத் தமிழுக்கே அவர்தாம் பிதாமகர். Dr. Premalatha விருப்பு வெறுப்பின்றி எழுதிய Music through the ages என்ற நூலிலே தெலுங்கு மொழியிலக்கியத்தில் இசை பற்றிய குறிப்புகள் என்ற பகுதியில் 15,16ஆவது நூற்றாண்டிலிருந்துதான் எழுதுகிறார். கன்னடமொழியில் இசை பற்றிய குறிப்புகள் எழுதப்படவில்லை.

சிலப்பதிகாரத்திற்கு முன், தமிழில் தொல்காப்பியம், இடை கடைச்சங்க நூல்கள், எட்டுத் தொகை, பத்துப்பாட்டு, பதினெண் கீழ்க்கணக்கு நூல்களில் இசைக் குறிப்புகள் ஏராளமாகக் காணப்படுகின்றன. அவற்றிற்கெல்லாம் மணிமுடியாக இரண்டாம் நூற்றாண்டில் சிலப்பதிகாரம் முத்தமிழ் நூலாகத் தோன்றிற்று. பின்னர்த் தேவார காலம் இசையின் பொற்காலம். அந்தப் பொற்காலத்தில்தான் ஞானசம்பந்தர் ஒரு பெரும் புரட்சி செய்து யாழ்முரி பாடினார். இதன் விளைவாகத்தான் தமிழிசைக்கும் இசைத்தமிழுக்கும் பிளவு ஏற்பட்டது. இந்த நிகழ்ச்சிக்குப் பிறகு தமிழன் தமிழிசையை மட்டும் வளர்த்தான். இசைத்தமிழைப் பற்றி கவலைப்படவேயில்லை. அதாவது இசையிலக்கணத்தை அறவே ஒதுக்கிவிட்டான்.

இந்த நிலையில்தான் மதங்கரின் ப்ருஹத்தேசி, சாரங்கதேவரின் ரத்னாகரம், ஸ்வரமேளகலாநிதி, ராகவிபோதா, ராகசுதா, சதுர்தண்டிப் பிரகாசிகை போன்ற வடமொழி நூல்கள் தோன்றின. தாளப்பாக்கம் அன்னமாச்சாரியார், கனகதாஸர், புரந்தரதாஸர் முதலியோர் கன்னடத்திலும் தெலுங்கிலும் இசை இலக்கியங்களைப் படைத்தனர். இந்தக் காலத்தில்தான் தென்பிராந்தியங்களில் வளர்ந்த இசை மரபிற்குக் கருநாடக இசை என்ற பெயரைச் சிருங்கேரி மடத்தைச் சேர்ந்த வித்தியாரணியர் என்பார் சூட்டினார் என்று சில இசையாசிரியர் கூறுகின்றனர். ரங்க ராமானுஜ ஐயங்கார் ஸோமேஸ்வர பூலோகமால் கி.பி. 1127ஆம் ஆண்டில் இப்பெயரிட்டார் என்கிறார். விந்தியமலைக்குத் தெற்கேயுள்ள பிராந்தியத்தின் பல பகுதிகளைக் கர்நாடக நவாப் ஆண்டதால் இந்தப் பெயர் வந்தது என்றும் கூறுவார்கள். தென்னிந்தியத் தீபகற்பம் கரைநாடாக இருந்ததால் இந்தப் பெயர் வந்ததென்றும் கூறுவார்கள். தற்காலத்தில் வடநாட்டில், தெற்கேயிருந்து செல்பவர்களை, அவர் கன்னடியர்களாயிருந்தாலும், மலையாளிகளாயிருந்தாலும் ஆந்திரர்களாயிருந்தாலும் தமிழர்களாயிருந்தாலும் மதராஸி என்றே அழைக்கிறார்கள். அது போல் தெற்கே பாடப்பட்ட இசை கர்நாடக இசை என்றழைக்கப்பட்டது.

தென்னிந்தியாவில் ப்ருஹத்தேஸி, ரத்னாகரம், ஸ்வரமேளகலாநிதி, சதுர்தண்டிப் பிரகாசிகை போன்ற நூல்கள் வடமொழியில் எழுதப்பட்டதற்கு ஒரு காரணம் உண்டு. ஸமஸ்க்ருதம் என்பதன் பொருள், சரி செய்யப்பட்ட மொழி என்பது தான். இது அக்காலத்திற்கு முன்னர் வடக்கே பேசப்பட்ட பாலி, ப்ராகிருதம் போன்ற மொழிகளைத் தழுவியது. ஐரோப்பாவில் படித்த மேதைகள், ஆங்கிலம், ஜெர்மன் மொழி, இத்தாலிய மொழி, பிரெஞ்சு, இவைகளைக் காட்டிலும் இலத்தீன்,

கிரேக்கம் ஆகிய மொழிகள் (Classical languages) உயர்ந்தவை என்று கருதியது போன்று, இந்த வடமொழியை இந்தியாவில் பலர் உயர்ந்ததாகக் கருதினார்கள். இந்த மொழியைத் தென்னவர்கள் பேசவும் இல்லை. இதில் இசை மரபுகளை வளர்க்கவும் இல்லை. ஆனால் பல துறைகளில் நூல் எழுதியவர்கள் தங்களைப் பாமரர்களல்லர், பண்டிதர்கள் என்று சொல்லிக் கொள்ள ஆசைப்பட்டதால், வடமொழியிலேயே நூல்கள் எழுதினார்கள்.

15வது நூற்றாண்டுக்குப் பிறகு எழுதப்பட்ட ஸ்வரமேளகலாநிதி, ராகவிபோதா, ஸங்கீதசுதா, சதுர்தண்டிப் பிரகாசிகா, ஸத்ரக சந்திரோதயா, ஆகிய அனைத்து நூல்களும் (அந்தந்த ஆசிரியர்களின் கூற்றுப் படி) ஒரே காரணத்துக்காக எழுதப்பட்டவையாகும். இசை இலக்கியத்திற்கும் இலக்கணத்திற்கும் உள்ள வேறுபாட்டையகற்றவே நாங்கள் நூல் எழுதியுள்ளோம் என்று அனைவரும் ஒரு மனதாகக் கூறுகின்றனர். வேத இசையில் இப்படி வேறுபாடு இருந்திருக்கவே முடியாது. வேதத்தை இசைக்கும்போது ஆரம்ப முதலாக ஒரு இம்மியளவும் ஓசை மாறினால் அங்கு அந்த பீஜாக்ஷர மந்திரத்தின் வலிமை குறைந்துவிடும் என்று விதிக்கப்பட்டது. ஆகையால் அங்கே இலக்கியத்திற்கும் இலக்கணத்திற்கும் வேறுபாடு தோன்றவே வழியில்லை. கன்னடத்திலோ, தெலுங்கிலோ இப்படி ஒரு வேறுபாடு வந்தது என்று ஒரு நூலாசிரியர்கூடக் கூறவில்லை. ஆகையால் இவர்களனைவரும், தமிழிசைக்கும் இசைத்தமிழுக்கும் ஏற்பட்ட வேறுபாட்டை அகற்றவே முனைந்தார்கள் என்று சொன்னால் அது மிகையாகாது. ஆனால் அப்போது கருநாடக இசையிலேதான் அந்தப் பணியில் ஈடுபட்டுள்ளதாக நூற்களை எழுதியவர்களும் படித்தவர்களும் கருதினார்கள். பிற்காலத்தில் இசைக்கு முக்கிய மூவராகத் தியாகையர், முத்துசுவாமி தீட்சிதர், சியாமா சாஸ்திரிகள் ஆகியோர் கருதப்பட்டது போல் ராமாமட்யர், சோமநாதர், வேங்கடமகி ஆகியோர் இசையிலக்கணத்திற்கு முக்கிய மூவராகக் கருதப்பட்டார்கள். ஸ்வரமேளகலா நிதியின் மொழி பெயர்ப்பிலே இராமசாமி ஐயர் கூறுகிறார். " Ramamatya, Somanath and Venkatamakhi were all South Indian musicians and wrote for south India. They might therefore be grouped together and called by a generic name - carnatic trio". "ராமாமட்யர், சோமநாதர் வேங்கடமகி மூவரும் தென்னிந்திய இசைக்காக எழுதிய தென்னிந்தியர்கள்; அவர்களைக் கர்நாடக மூவர் என்றழைக்கலாம்.

இவ்வாறு எழுதிவிட்டு ராமாமட்யரின் இசைத் தொண்டு பற்றி வெகுவாகப் புகழ்ந்து எழுதுகிறார். அவர் முதன்முதலாகச் செய்ததாக இரண்டு காரியங்களைச் சொல்கிறார்.

(1)''மேளங்களைத் தோற்றுவிப்பதில், கிரமம், மூர்ச்சனை, ஜாதி அடிப்படையில் செய்வதையும், அறிவுக் கொவ்வாத ராக, ராகினி, புத்திரி முறையையும் தவிர்த்து, முதன் முதலாகப் பின்னர்ச் சதுர்தண்டிப் பிரகாசிகை கூறிய ஜனகஜன்ய ராகமுறையைக் கூறினார். (2) 22 நரம்புகளுடைய வீணைக்குப் பதில் 4 தந்தியுடைய வீணையைச் செய்து காட்டினார்''. அவர் கூறின இரண்டையுமே இசைத்தமிழ் தெரிந்த யாருமே ஒத்துக் கொள்ள முடியாது. இரண்டாம் நூற்றாண்டு முதல் தமிழனுக்குத் தெரிந்த பாலை, பண், திறம் என்னும் பாகுபாட்டை ராமாமட்யர் 16ஆவது நூற்றாண்டில் முதன் முதலாகக் கூறினார் என்று சொல்வது விந்தையிலும் விந்தை. வீணையைப் பொறுத்தமட்டில், இன்னிசை வீணையினர் ஒருபால், யாழினர் ஒருபால் என்று திருவாசகத்திலே கூறப்பட்டுள்ளது. திருஞானசம்பந்தர் ''மிக நல்லவீணை தடவி''யென்று எழுதியுள்ளார். Dr. பிரேமலதா, ஞானசம்பந்தர் யாழ்முரி பாடியது மெட்டுக்கள் அமைந்த வீணை (fretted veena) வளர்ச்சியடைவதற்கு ஏதுவாயிருந்தது என்று கூறியிருக்கிறார். தமிழர்களையோ, இசைத்தமிழையோ குறிப்பிடாமல், தென்னிந்தியர்களுக்காகக் கருநாடக இசை பற்றி ஆங்கில நூலெழுதி, அதைத் தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகமாகிய அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகத்தின் மூலம் வெளியிட்ட ஒரே மனிதர் திரு இராமசாமி ஐயர் அவர்கள். கருநாடக இசை வரலாற்றாசிரியர்கள் அம்மரபு எங்கிருந்தோ இந்த மண்ணில் குதித்ததுபோல் தோற்றத்தை உண்டு பண்ணுகிறார்கள் என்று நான் கூறியது திரு இராமசுவாமி ஐயருக்கு முற்றிலும் பொருந்தும்.

நல்லவேளையாக எல்லாக் கருநாடக இசை வரலாற்றாசிரியரும் திரு. இராமசுவாமிஐயரைப் போல் தமிழரையும் இசைத்தமிழையும் புறக்கணிக்கவில்லை. History of South Indian (carnatic music) from vedic times என்ற நூலில் திரு. ரங்கராமானுஜ ஐயங்கார் கூறுகிறார். " The basic culture of the peninsular south is that of the Tamil language and its civilisation. It is reflected in every aspect of life in the three regions of Andhra, Karnataka and Kerala. Carnatic music is the common heritage of the entire region. Though the major contribution came from the Tamil there is no conflict in theory or practice. Ipso facto the instinct to draw music out of even granite is in evidence all over the south.

'தென்னிந்திய தீபகற்பத்தின் கலாச்சாரத்தின் அடிப்படையே தமிழ்மொழியும் அதன் நாகரிகமும் தான். இந்தக் கலாச்சாரம் ஆந்திர, கருநாடக, கேரள, மாநிலங்களின் அன்றாட வாழ்க்கையிலே ஒவ்வொரு அம்சத்திலும் வெளிப்படுகிறது. இசையின் முன்னேற்றத்திற்குத் தமிழர்கள்

மூலகாரணம் என்றாலும் இசையின் இலக்கியத்திலும் இலக்கணத்திலும் தென்னாட்டிலே அதிக வேறுபாடில்லை. உதாரணமாகக் கருங்கல்லிலும் இசையை உண்டாக்கலாம் என்பதற்குச் சான்று தென்னாடெங்கும் உள்ளது. “கும்பகோணம் கும்பேஸ்வரர் கோயிலில் கருங்கல்லால் செய்யப்பட்ட நாதஸ்வரம் இருக்கிறது. இதுபோல் ஆழ்வார் திருநகரியிலும் சம்பகராமநல்லூரிலும் காணலாம். இசையெழுப்பும் கற்றூண்களை அழகர்கோவில், மதுரை, ஆழ்வார் திருநகரி, திருநெல்வேலி, சுசீந்திரம், களக்காடு, திருவனந்தபுரம், திருப்பதி, தாடுபத்திரி, லேபாக்ஷி, ஹம்பி முதலிய இடங்களிலும் காணலாம்.

இப்படி ரங்கராமானுஜ ஐயங்கார் தமிழரின் இசை வரலாற்றைச் சிறப்பாகக் கூறியிருந்தும் திரு M.S. இராமசாமி ஐயர் பற்றி நான் விரிவாகக் குறிப்பிடுவது ஒரே காரணத்திற்காகத்தான். பின்னவர் ஒருவரே திட்டவட்டமாகத் தம் நூலில் கருநாடக இசை வேத இசையிலிருந்து பிறந்தது அல்ல என்று காரணகாரியத்துடன் சாதித்திருக்கிறார். அவர் செய்த பெருந்தவறு என்னவென்றால் கருநாடக இசையின் பிறப்புவளர்ச்சி முதலியவற்றைப் பற்றிக் கூறவில்லை. கருநாடக இசை மார்க இசை அல்ல பிராந்திய இசையென்று திட்டவட்டமாகக் கூறியதால் அது தமிழிசை அல்லது இசைத்தமிழின் அடிப்படையில் தான் வளர்ந்தது என்று அவர் கட்டாயமாக உணர்ந்து இருக்க வேண்டும். உணர்ந்ததை வெளிப்படையாகக் கூற மனம் வரவில்லையே. தமிழரின் இசையாகிய முழுப் பூசணிக்காயை வேத இசையாகிய சோற்றில் மறைக்க வேண்டுமென்ற எண்ணமில்லாத ரங்கராமானுஜ ஐயங்காருக்குக் கூட இந்திய இசையனைத்தும் வேத இசையில் பிறந்ததல்ல என்று கூற மனம் வரவில்லை.

பரதரின் நாட்டிய சாத்திரம்தான் (அவருடைய கணிப்பில் அது கி.மு. 500, அல்லது வேத இசையைத் தொடர்ந்த காலம்) தென்னிந்திய இசையில் பழமையான நூலெனக் கொள்கிறார். அது மறைந்து பதினெட்டு நூற்றாண்டுகள் கழித்து ஸங்கீத ரத்னாகரம் அவர் கொள்கைகளுக்குப் புத்துயிர் ஊட்டியது என்றும் கூறுகிறார். அதே நேரத்தில் இரண்டாம் நூற்றாண்டில் இளங்கோஅடிகள் சிலப்பதிகாரத்தில் அக்கொள்கைகளைத் தழுவி எழுதியுள்ளார் என்றும் கூறுகிறார். இளங்கோ அடிகள் நுண்கலைகளிலும் இலக்கியத்திலும் ஒரு கலங்கரை விளக்கமாக இருந்தார் எனப் புகழ்கிறார். இளங்கோ அடிகள் 12 ராசி வீடுகளில் ஸ்வரங்களை அடைத்ததுதான், வேங்கடமகியின் 72 மேளகர்த்த ராக முறைக்கு வழி வகுத்தது என்றும் கூறுகிறார். பத்துப்பாட்டின் படைப்புகளை விவரமாகக் குறித்து, தேவாரப் பாடல்களையும் திவ்யப்

பிரபந்தப் பாடல்களையும் சிறப்பித்துக் கூறி, பரதர் காலத்திலிருந்து (அதாவது கி.மு. 500 இலிருந்து சீவகசிந்தாமணியின் காலம் முடிய) அதாவது 15 நூற்றாண்டுகளுக்குத் தென்னாட்டின் இசை வரலாறு, தமிழர்களின் இசை வரலாறாகும். வடநாட்டிலோ அல்லது தமிழ்நாடு தவிர மற்ற தென்நாட்டுப் பிரதேசங்களிலோ இசை வரலாறே கிடையாது என்கிறார். (ரங்க ராமானுஜ ஐயங்கார் எழுதிய History of South Indian Music - P.49 lines 29-32). நாம் முற்றிலும் இதை ஒத்துக் கொள்ள வேண்டும். ஆனால் நாட்டிய சாத்திரத்தை ஒரு முக்கிய நூலாகப் போற்றும் அவர், பரதர் காலத்திலும் அதற்கு முன்பாகவும் தென்னாட்டிசை எங்கு வளர்ந்தது என்று கூறவில்லை. அதுவும் தமிழ்நாட்டில் தானே வளர்ந்திருக்க வேண்டும்? அப்படியானால் எந்தக் காலத்தை எடுத்துக் கொண்டாலும் கி.பி. 10ஆம் நூற்றாண்டு வரை தென்னாட்டின் இசை வரலாறும் இசைத்தமிழ் வரலாறும் ஒன்றுதானே. அப்படியிருக்கத் தென்னாட்டின் இசைமரபு வேதஇசை மரபிலிருந்து வேறுபட்டது என்று சொல்லத் தேவையே இல்லை.

இப்போது ஸங்கீதரத்னாகாரம், ஸ்வரமேள கலாநிதி, ராகவிபோதா, ராகசுதா, சதுர்த்தண்டிப் பிரகாசிகை அத்தனையும் இசைத்தமிழுக்காக இயற்றப்பட்ட நூல்கள் என்று நாம் நிச்சயமாகக் கொள்ளலாம்.

இந்த நூல்களெல்லாம் நாம் அனைவரும் ஏற்றுக் கொள்ளக் கூடிய ஓர் இலக்கணத்தை அளிக்கத் தவறிய போது வேங்கடமஹி இப்பணியில் ஓரளவு வெற்றி பெற்றார் என்பதற்கு ஒரு நல்ல காரணம் உண்டு. தமிழிசை இலக்கியம் பிறந்து, வளர்ந்து இன்றுவரை போற்றப்படும் இடம் தமிழ்நாடு தான். இந்தச் சூழலில் பிறந்து வளராமல் அதை நேரே அனுபவிக்காமல் மற்ற ஆசிரியர்கள் தமிழ்நாட்டில் வ்ளராமல் தொலைவிலிருந்து எழுதினார்கள். அப்போது வானொலியோ, தொலைநோக்கியோ, தொலைபேசியோ, இசைப்பதிவு சாதனங்களோ இல்லாத காலம். ஆனால் வேங்டமகியோ தமிழ்நாட்டின் இசைச் சூழலில் பிறந்து வளர்ந்தவர். அவருடைய தந்தை கோவிந்த தீட்சிதர் என்ற தமிழர். அவர் தஞ்சையில் செல்லப்பா, அச்சுதப்பா, ரகுநாதர் என்ற மூன்று நாயக்க மன்னர்களுக்கு அமைச்சராக இருந்த பெருமைக்குரிவர் (அரியநாத முதலியார் திருநெல்வேலியிலிருந்தது போல). அவருடைய உதார குணங்களாலும், நல்லாட்சியாலும் மக்கள் அவரை அன்போடு 'ஐயன்' என்று போற்றினார்கள். அதுவன்றி ஸங்கீதரத்னாகரத்தின் அடிச்சுவட்டில் ஸங்கீத சுதா என்ற நூலைப் படைத்தவர். தான் செய்த வீணைக்கு ரகுநாத மேளவீணை என்று பெயரிட்டார். தஞ்சை நகரிலும் மாவட்டத்திலும் ஐயன்பேட்டை, ஐயன்குளம், ஐயன் கால்வாய், ஐயன் கடைத் தெரு, ஐயன்

தெரு, ஐயன் சாவடி, ஐயன் பயணர் விடுதி என்ற இடங்களெல்லாம் மக்களிடையே இவருக்கிருந்த செல்வாக்கைப் பறைசாற்றுகின்றன. இவர் நூலில் 50 ராகங்கள் விளக்கப்பட்டன. அவையாவன : நாட்டை, கூர்ஜரி, சௌராட்டிரம், சாயகௌளை, குண்டக்கிரிய, சாலகநாட்டிகா, சுத்தவசந்தா, நாதா நாமக்கிரியை, கௌளை, பௌளி, கர்நாடபங்காளா, லலிதா, மலஹரி, பாடி, சாவேரி, ரேவகுப்தி, வராளி, ஸ்ரீராகம், சாளகபைரவி, கண்ட, வேளாவளி, தேவகாந்தாரி, ரீதிகௌளை, மாளவஸ்தி, மத்தியமாவதி, தன்யாசி, பைரவி ஜயந்தசேன, பின்ன ஷட்சம், இந்தோளவஸந்தா, இந்தோளம், பூபாளம், சங்கராபரணம், சூரபி, பூர்வ கௌள, நாராயணி, நாராயண கௌளை, ஆஹிரி, ஆபேரி, வஸந்தபைரவி, சமந்த, கன்னடகௌளை, காம்போதி, முகாரி, சுத்தராமக்ரிய, நாராயண கௌளை, ஹெஜ்ஜஜ்ஜி மற்றும் தேசாக்ஷி.

கோவிந்த தீட்சிதருக்கு எட்டுப் புதல்வர்களும், ஒரே புதல்வியும் இருந்தார்கள். இரண்டாவது மகன் மிகச் சிறிய வயதிலேயே ஒரு அபரிமிதமான வீணை விற்பன்னனாக விளங்கினான். ஒரே மகளும் இசையில் வல்லவளாக இருந்தாள். இந்தச் சூழலில்தான் அவர் மகன் வெங்கடமகி பிறந்து வளர்ந்தான். கோவிந்த தீட்சிதரின் ஸங்கீத சுதா, ரத்னாகரத்தைத் தழுவியெழுதப்பட்டது. ஆனால் வேங்கடமகி எழுதிய சதுர்தண்டிப் பிரகாசிகை வேறுபட்டது.

முதன்முதலாக 12 ஸ்வரங்களின் பலதரப்பட்ட சேர்க்கையினால் (permutations and combinations of 12 swaras) 72 மேளகர்த்தாக்கள் செய்யலாம் என்று கூறப்பட்டது. பழந்தமிழிசையில் செம்பாலையை வைத்துப் பண்முதல் மாற்று என்ற உத்தியால் ஏழுபெரும் பாலைகள் கிடைத்தன. அவைகளில் ஒன்று இருமத்தியமங்கள் கொண்டு பஞ்சமம் இல்லாததால் 6 பாலைகள் இன்றுவரை உள்ளன. அந்தக் காலத்திலேயே பெய்தல் என்ற முறையில் தெரிந்த ஒரு பாலைக்குரிய சில ஸ்வரங்களை மாற்றியமைத்தால் வேறு பாலைகள் செய்யலாம் என்ற உண்மையும் தெரிந்திருந்தது. அதனால்தான் இந்தளப் பண்ணிற்கு உரிய நாதநாமக் கிரியையும், ஸாதாரிப் பண்ணிற்குரிய பந்துவராளி என்ற பாலையும் தேவாரப் பண்களில் இடம் பெற்றன. நாட்டை, வராளி போன்ற பண்களும் ஆறு பெரும்பண்களில் பிறக்கவில்லை. உண்மையிலே 12 ஸ்வரங்களில் Permutations + combinations அடிப்படையில் 32 மேளங்கள் மட்டுமே கிடைக்கும். ஆனால் அப்படிச் செய்தால் தொன்று தொட்டு வழக்கிலிருந்த நாட்டை, வராளி போன்ற பண்களுக்குரிய பாலைகள் கிடைக்காது. இதைத் தவிர்க்க பன்னிரண்டு ஸ்வரங்களுக்கு வேங்கடமகி 16 பெயர் கொடுத்தார்.

சதுஸ்ருதி ரிஷபம்	=	சுத்த காந்தாரம்
ஷட்ஸ்ருதி ரிஷபம்	=	சாதாரண காந்தாரம்
சதுஸ்ருதி தைவதம்	=	சுத்த நிஷாதம்
கைசிகி நிஷாதம்	=	ஷட்ஸ்ருதி தைவதம்

என்று 4 ஸ்வரங்களைச் சேர்த்து 16 ஸ்வரங்கள் ஆக்கி அதன் அடிப்படையில் 72 மேளங்களாக அவர் வகுத்தார்; வேங்கடமஹி இயல்பாகத் தற்பெருமை கொண்டவர். 72 மேளங்களை வகுத்த பிறகு இதற்கு மேல் அந்த முக்கண்ணனே வந்தாலும் ஒரு ராகம் கூட சேர்க்கமுடியாது என்று கூறினார். காம்போதி ராகத்தில் கைசிகிநிக்ஷாதம் தான் என்று கூறிவிட்டுக் காகலி நிஷாதம் வரும் என்ற ராமாமட்யருக்கு ஒரு சமையற்காரி மகனுக்குக் கூடத் தெரிந்த விஷயம் அவருக்குத் தெரியாமற் போய் விட்டதே என்று மரியாதைக் குறைவாகவே எழுதியிருக்கிறார். ஆனால் வரலாற்றில் 5184 மேளங்கள் முறையும் நாலாயிரத்துக்கு மேற்பட்ட மேளங்கள் முறையும் கூறப்பட்டுள்ளன.

72 மேளகர்த்தா முறையை வன்மையாகக் கண்டித்து எழுதிய மதுரை பொன்னுச்சாமி பிள்ளை (காண்க:பூர்விக சங்கீத உண்மை) வேங்கிடமகியைத் தனிப்பட்ட முறையில் சாடாமல், கண்யத்துடன் குறை கூறியிருக்கிறார். இதுவே தமிழருக்குரிய பண்பு. பல முக்கிய இசைமேதைகள் பொன்னுச்சாமி பிள்ளையை ஆதரித்த போதிலும் 72 மேளகர்த்தா முறை நம்முடைய இசைமரபில் வேரூன்றிவிட்டது என்று தான் கூறவேண்டும். ஆனால் நாம் பார்க்க வேண்டியது வேங்கடமகி கூறிய இலக்கணம் பண்டைய இசைத் தமிழிலிருந்து எவ்வாறு வேறுபட்டிருக்கிறது என்பதைத்தான். இசைத்தமிழின் அடிப்படை நாலு வித யாழ்க் கருவிகள் தான். ஆனால் இப்புது இலக்கணத்தின் அடிப்படை ஒரு ஸ்தாயியில் உள்ள 12 ஸ்வரங்களும் அவைகளின் பலவிதச் சேர்க்கைகளும் தான். பண்டைய இசைத்தமிழில் ஒரு பாலையிலிருந்து பல பாலைகள் பெறப் பண்முதல் மாற்று என்ற உத்திதான் கைக் கொள்ளப்பட்டது. ஆனால் இப்புதிய முறையில் பண்முதல் மாற்றுக்கு இடமில்லை. பெய்தல் முறை முன்பு தெரிந்து கையாளப்பட்டதுதான். இப்போது முழுக்க முழுக்க அந்த முறைதான். ஆனால் முன்பு அமைத்த பாலை, பண், திறம் என்பவை மாறவேயில்லை. வேங்கடமகியின் மேளங்கள், ஜனக ராகங்கள் ஜன்யராகங்கள் என்பன பாலை, பண், திறம் என்ற அமைப்பை அப்படியே ஏற்றுக் கொண்டு அமைக்கப்பட்டன. பரதர், மதங்கர், ஸாரங்க தேவர், ஸோமநாதர் முதலிய மற்ற மாநில இலக்கண

ஆசிரியர்கள் ஜாதி, மூர்ச்சனை என்றெல்லாம் எடுத்துக் கூறியவை ஏற்றுக் கொள்ளப்படவில்லை. நான்கு யாழ்களின் அடிப்படையிலும் பண் முதல் மாற்று அடிப்படையிலும் அமைந்த பாலை, பண், திறம் என்ற இலக்கணம் 12 அல்லது 16 ஸ்வரங்களின் அடிப்படையிலும் பெய்தல் என்று முன் அழைக்கப்பட்ட பல்விதச் சேர்க்கைகளின் அடிப்படையிலும் அமைக்கப்பட்டது. இதுவே இன்றைய கருநாடக இசையின் புது இலக்கண முறை. ரங்கராமானுஜ ஐயங்கார் History of South Indian Music என்ற நூலின் 34வது பக்கம் வரி 27-30. Above all, the division of an octave in 12 rasis (Silapadikaram) is a most original idea. It provided the practical basis for Raga clssification and the 72 Melakartha plan. எல்லாவற்றைக் காட்டிலும் ஸ்வரங்களைப் பன்னிரண்டு ராசி வீடுகளில் அடைத்தது ஒரு புதுமையான அமைப்பு. அதுவே 72 மேளகர்த்தா முறைக்கு அடித்தளமாக அமைந்தது என்று கூறியுள்ளார். ஆனால் இசைத்தமிழ் என்று நூலில், (பக்கம் - 17) "அச்சுதப்ப நாயக்கரிடம் அமைச்சராயிருந்த கோவிந்த தீட்சிதரின் குமாரர் வேங்கடமகி என்பார் கி.பி. 1660-ஆம் ஆண்டளவில் பண்டைய இசைத்தமிழ் மரபினின்றும் வேறுபட்டதோர் இசைமுறையை வகுத்துச் சதுர்த்தண்டிப் பிரகாசிகையென்னும் வடமொழி நூலினை யாத்தமைத்தார் என்று வெள்ளை வாரணர் கூறுகிறார்.

திருஞானசம்பந்தர் யாழ்முரி பாடிப் புதிய இசை மரபை (கருநாடக இசை) உண்டாக்கி இசை இலக்கியத்திற்கும் இலக்கணத்துக்கும் விரிசல் ஏற்படுத்தியது 7ஆம் நூற்றாண்டு. பத்து நூற்றாண்டுகளுக்குப் பின்னர் இன்னொரு தமிழராகிய வேங்கடமகி இதை ஓரளவு சரிசெய்தார். இருபதாம் நூற்றாண்டில் தமிழர்களாகிய நாம் இது தமிழின் பண்டைய இசை மரபிற்கு வேறுபட்டது என்று கூறிக் கொண்டிருக்கிறோம். உண்மையில் இந்தப் புது இலக்கணம், வட மொழிகளில் இயற்றப்பட்ட மற்ற நூல்களிலிருந்து வேறுபட்டு இசைத்தமிழுக்கு ஓரளவு ஒத்ததாகவே இருக்கிறது. 32 மேளகர்த்தாக்களோடு நிறைவு செய்திருந்தால் விவாதி தோஷமுடைய ராகங்கள் வந்திருக்காது. மேலும் நுண்கலையாகிய இசைக்கு இரும்புச் சட்டம் போன்ற ஒரு இலக்கணம் தேவையில்லை. இவ்வளவு செய்தும் பைரவி போன்ற ராகங்கள் இந்த இலக்கணத்தில் முற்றிலுமாக அடங்கவில்லை. ஏனென்றால் அது ஏறுநிரலில் கரஹரப்பிரியா மேளத்திலும் இறங்கு நிரலில் நடபைரவி மேளத்திலும் வருகிறது. இப்படித் தாய்ராகத்தில் வராத ஒரு ஸ்வரத்தை ஏற்றுக் கொண்டதால் ஒரு பாஷாங்க ராகம் என்று கொள்ளப்படுகிறது. பிலஹரி, காம்போதி போன்ற ராகங்களும் பாஷாங்க ராகங்கள் தாம். தொன்று தொட்டு மொழியிலக்கணத்தில் கூட நாம் வகுத்த

இலக்கணத்திற்கு முற்றிலும் ஒத்துவராதவற்றை ஒழிபியலில் கூறி வந்துள்ளோம். அப்படி வராளி, நாட்டை இராகங்களைப் பாஷாங்க ராகங்கள் என்று ஏற்றுக் கொண்டிருந்தால், 32 மேளங்களோடு நிறுத்திக் கொண்டிருக்கலாம். ஆங்கிலத்தில் You cannot put the clock back என்று சொல்வார்கள். அதனால் 72 மேளகர்த்தா முறை நம்மிலக்கணத்தில் ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டுவிட்டது. அதை மாற்ற முடியாது.

பண்முதல் மாற்று செய்வதற்குப் பதிலாக நாம் புதிய இலக்கணத்தில் ஏற்றுக் கொண்ட பெய்தல்முறையில் கிட்டிய 72 மேளகர்த்தாக்களைப், பண் முதல் மாற்று செய்துகாட்டியிருக்கிறார் பேராசிரியர் சாம்பமூர்த்தி South Indian Music Book V P 86-87 GRAHA BHEDA PRADARSINI. (CHART)

அவர் காட்டியுள்ள அட்டவணைப்படி 72 மேளகர்த்தாக்களில் 16 மேளகர்த்தாக்களில் பண்முதல் மாற்றுமுறையில் ஒரு புதுமேளம்கூடக் கிட்டுவதில்லை. மீதி 56 மேளங்களில்,

20 மேளங்களில் பண் முதல் மாற்றால் ஒவ்வொரு மேளத்தில் 1 மேளம் மட்டும் கிட்டும்

18 மேளங்களில் பண்முதல் மாற்றால் ஒவ்வொரு மேளத்தில் 2 மேளங்கள் கிட்டும்.

12 மேளங்களில் பண்முதல் மாற்றால் ஒவ்வொரு மேளத்தில் 3 மேளங்கள் கிட்டும்.

6 மேளங்களில் பண்முதல் மாற்றால் ஒவ்வொரு மேளத்தில் 5 மேளங்கள் கிட்டும்.

இந்த உத்தியால் ஒரு மேளத்தில் எத்தனை மேளங்கள் கிட்டுகின்றனவோ, அந்த அளவிற்கு அந்த மேளம், இணை, கிளை, நட்புச் சுரங்களின் அடிப்படையில் சிறந்த மேளமாகக் கருதலாம். ராமாமட்யர் மாயாமாளவ கௌளை தான் சிறந்த மேளம் என்று கூறியுள்ளார். மாயாமாளவ கௌளையிலிருந்து பண்முதல் மாற்றால் ரியை ஸா வாகக் கொண்டால் 72வது மேளமாகிய ரசிகப் பிரியாவும் மத்தியமத்தை ஸாவாகக் கொண்டால் சிம்மேந்திர மத்தியம மேளமுந்தான் கிட்டும். இந்த இரண்டில் ரசிகப்பிரியா விவாதி தோஷமுள்ள மேளம். ஆகையால் மாயமா மாளவை கௌளையை சிறந்த மேளம் என்று சொல்லக் காரணம் இல்லை. மாறாக 8, 20, 22, 28, 29, 65 எண்களைக் கொண்டதோடி, நடபைரவி, கரஹரப்பிரியா, அரிகாம்போதி, சங்கராபரணம், கல்யாணி என்ற மேளங்களில் ஒவ்வொன்றிலிருந்து மற்ற ஐந்து மேளங்களும் கிட்டும். ஆகையால் 72 மேளங்களில் இந்த 6 மேளங்களே சிறந்தவை என்று அறுதியிட்டுக் கூறலாம். இந்த 6 மேளங்களே பண்டைத் தமிழிசையின் ஏழ்பெரும்பாலைகளில் இரு மத்திமத் தோடி நீங்கலாக மற்ற 6 பெரும்பாலைகள்; செம்பாலை, மேற்செம்பாலை, கோடிப்பாலை,

அரும்பாலை, படுமலைப்பாலை, விளரிப்பாலை ஆகியவை. இவை சிறந்தனவாய் இருக்கக் காரணம் செம்பாலையின் ஏழு சுரங்கள் மென்தாரத்தில் தொடங்கிக் குரல் - இளி, அல்லது ச.ப முறையில் பெறப்பட்டன. மற்ற ஆறும் செம்பாலையிலிருந்து பண்முதல் மாற்றால் பெறப்பட்டன. இலக்கணத்தில் வரலாற்றைச் சுருங்கக் கூற வேண்டுமானால் 6 சிறந்த மேளங்களாக ஆரம்பித்து அத்துணைச் சிறப்பில்லாத 32 மேளகர்த்தாக்கள் வழியாக இன்று 40 விவாதி தோஷமுடைய மேளங்கள் உட்பட்ட 72 மேளங்களாகக் காட்சியளிக்கிறது. இன்று வழக்கிலுள்ள ஜன்ய ராகங்களில் 80 சத விழுக்காட்டிற்கு மேல் பழைய 6 பெரும்பாலைகளில் பிறந்தவை. இசைத்தமிழின் பரிணாம வளர்ச்சிதான் கர்நாடக இசை என்பதற்கு இது மேலும் சான்று.

இசையின் பொற்காலம்

மும்மூர்த்திகளாகக் கருதப்படும் தியாகையர் (1767-1847), முத்துஸ்வாமி தீட்சிதர் (1775-1835), ஸ்யாமாசாஸ்திரி (1763-1827) ஆகியோருடைய காலம் கருநாடக இசையின் பொற்காலம் எனக் கூறப்படுகிறது. பதினேழாம் நூற்றாண்டில் இசை இலக்கியத்திற்கும் இலக்கணத்திற்கும் ஏற்பட்ட விரிசல் சரிசெய்யப்பட்டதால்தான் இப்பொற்காலம் மிளிர்ந்தது என்று சொல்லலாம். இசை இலக்கண நூல்களின் காலம் முடிந்து இசை விற்பன்னர்கள் முழுமூச்சுடன் பாடல்கள் இயற்றுவதில் கவனம் செலுத்தினார்கள்.

மேலே கூறப்பட்ட மூவர் பற்றிப் பல நூல்களில் அதிகமாக எழுதப்பட்டிருக்கிறது. இவர்களுக்குச் சமகாலத்தவராக ஆனால் இவர்களுக்குச் சற்றும் சளைத்தவரல்லாத தமிழ்ப் பாடலாசிரியர்களாகிய இருவரைப் பற்றிக் குறிப்பிட விரும்புகிறேன். ஒருவர் ஆனதாண்டவபுரம் கோபாலகிருஷ்ண பாரதி; தியாகையர் தன் தாய் மொழியான தெலுங்கில் இராமனை இஷ்ட தெய்வமாகக் கொண்டாடிப் பாடினார். பாரதி தெள்ளு தமிழில் தில்லைக் கூத்தனைப் பாடினார். இவர்கள் இருவரும் அடிக்கடி சந்தித்து அளவளாவுவர் என்பது செவிவழிச் செய்தி. ஒரு நாள் தியாகையர், தான் இயற்றிய "மனசு நிலுப" என்ற ஆபோகிராகக் கீர்த்தனையைப் பாடிக்காட்ட, பாரதி மறுநாளே அதே ராகத்தில் சபாபதிக்கு வேறு தெய்வம் சமானமாகுமா" என்ற பாடலைப் பாடி ஐயரின் பாராட்டைப் பெற்றதாகக் கூறப்படுகிறது. தியாகையர் நௌகா சரித்திரம், பிரகலாத பக்தி விஜயம் என்று இரு இசை நாடகங்களை இயற்றினார். பாரதி ஒப்புயர்வற்ற நந்தன் சரித்திரத்தைப் படைத்தார். இப்படைப்பில் ஒரு மாபெரும் சமூகப்புரட்சியைச் செய்து காட்டினார். பிராமணராகிய அவர் எழுதிய

கதைக்கு நாயகர் ஒரு புலையர். இந்த நாடகத்திற்காக மூலக் கதையான திருநாளைப் போவார் என்று திருத்தொண்டர் புராணத்தில் காணப்படாத வேதியர் என்ற கதாபாத்திரத்தைப் படைத்தார். அவர் இசையின் ஏற்றத்துக்கு இந்த இசைநாடகத்தில் ஒரு எடுத்துக்காட்டு, ``வருகலாமோ ஐயா'' என்ற மாஞ்சி ராகப் பாட்டு. ஸ்யாமா சாஸ்திரியும் முத்துஸ்வாமி தீட்சிதரும் படைத்த மாஞ்சி ராகக் கிருதிகளில் காண முடியாத ஒரு தனித்தன்மை இப்பாடலில் காணப்படுகிறது. இசையின் செம்மை சற்றுங் குறையாமல் எளியவர்களும் ரசிக்கக்கூடிய விதத்தில் இந்த இசை நாடகம் அமைந்திருக்கிறது.

நான் குறிப்பிட விரும்பும் மற்றொரு பாடலாசிரியர் அருணாசலக் கவிராயர்(1711-1776). இவர் பாமர மக்களுக்காக ராம நாடகக் கீர்த்தனை பாடினார். இவரும் பாமரர்களுக்காகப் பாடினாலும், ஏதோ கிராமிய இசை போலில்லாமல் தரமான செவ்விசையாகவே படைத்தார். தேவாரமூவர் காலத்திலேயே பண்சுமந்த பாடல்களாகப் பாடப்பட்ட திவ்யப் பிரபந்தப் படைப்புகள் நாளாவட்டத்தில் வேத பாராயணம் போல் ஓதப்பட்டதால் வைஷ்ணவ சம்பிரதாயத்திலே செம்மையான இசைப்பாடல் அருகிய நிலையில் தியாகையர் தெலுங்கிலும் அருணாசலக் கவிராயர் அருந்தமிழிலும் மக்கள் மனதைக் கவர்ந்தார்கள். திருஞான சம்பந்தர் இசைதான் பக்திக்குணர்வூட்டும் என்று சொன்னதற்கேற்பக் கவிராயரின் "சரணம் சரணம் என்றானே" என்ற பாடலில் (அதுவும் திருமதி எம்.எஸ். சுப்புலட்சுமி பாடும் போது) சரணாகதித் தத்துவம் என்ற மூலக் கருத்தை நாம் முழுமையாக உணர முடிகிறது. அண்மைக் காலத்தே திரு அரியக்குடி ராமானுஜ ஐயங்கார் இசையரங்குகளிலே ராம நாடகக் கீர்த்தனங்களை மிளிர வைத்தார்.

கருநாடக இசையின் பொற்காலத்திலும் அதற்கு முன்னரும் இசைத்தமிழானது தென்னிந்தியாவிற்கே பொதுவாகி விட்டது. இசைத் தமிழிலே, (அதாவது தமிழிசை இலக்கணத்தின் அடிப்படையிலே) மற்ற மொழிப் பாடல்களும் பாடலாம் என்ற நிலை உருவாயிற்று. இசைத் தமிழிலே தியாகையர் தெலுங்குப் பாடல்களைப் பாடினார், தீட்சிதர் வடமொழிப் பாடல்கள் பாடினார். புரந்தர தாஸர் கன்னடப் பாடல்கள் பாடினார். இனி வருங்காலத்தில் ஆங்கிலப் பாடல்கள் கூட இசைத்தமிழில் பாடப்படும் என்று கூறலாம்.

சென்ற ஆண்டு திருமதி விஜயாம்பிகை இந்திரகுமார் என்பவர் மதுரையில் பரதநாட்டியம் ஆடினார். அவர் தஞ்சையில் பிறந்து ஒரு ஈழத் தமிழரை மணந்து, இங்கிலாந்தில் பரதநாட்டியத்திற்காக ஒரு பள்ளி

நடத்துகிறார். அவருக்கு அங்கே ஏசு கிறிஸ்துவைப் பற்றி My lord the dancer என்ற ஆங்கிலப் பாடல் கிடைத்ததாம். லண்டனுக்குச் சென்றிருந்த திரு சீர்காழி கோவிந்தராஜன் அந்தப் பாடலுக்குப் பௌளி ராகத்தில் மெட்டு அமைத்துக் கொடுத்தாராம். இங்கிலாந்து முழுவதும் தேவாலயங்களில் அந்த நாட்டியத்திற்கும் பாடலுக்கும் அமோக வரவேற்பு இருந்ததாக அந்த அம்மையார் கூறினார்கள். இது இசைத்தமிழில் ஆங்கிலப் பாடலுக்கு ஒரு எடுத்துக்காட்டு. ஐம்பது ஆண்டுகட்கு முன்னர் நான் கிறிஸ்தவக் கல்லூரியில் படித்த போது K.S. இராமமூர்த்தி என்ற ஒரு நண்பர் ஒரு பல்சுவை நிகழ்ச்சியில் "தாயே யசோதா" என்ற தோடிராகப் பாடலின் மெட்டில் " Ladies and Gentleman thousands of spectators watching Don Bradman batting Vinoo Mankad bowling" என்று ஆங்கிலத்தில் பாடி அதற்கேற்பக் கிரிக்கெட் உடையணிந்து நாட்டியம் ஆடிய நிகழ்ச்சி எனக்கு ஞாபகம் வந்தது. ஆகையால் இசைத்தமிழில் எந்த மொழியிலும் பாடல்கள் அமைக்கலாம். வருங்காலத்தில் பல மொழிகளிலும் பாடல்கள் அமைக்கப்படும் என்று துணிந்து கூறுவேன். சீர்காழி கோவிந்தராஜன் அவர்களும், அவருக்குப் பின்னர்ச் சீர்காழி சிவசிதம்பரம் அவர்களும் லண்டனில் கோவில் கொண்டிருக்கும் முருகன் மேல் ஒரு ஆங்கிலப்பாடலைப் பாடியிருக்கிறார்கள்.

இந்த நிலையிலேதான் 20ஆம் நூற்றாண்டிலேயும் தமிழிசை இயக்கம் தொடங்க நேர்ந்தது. இசைத்தமிழில் எந்த மொழியில் வேண்டுமானாலும் பாடலாம் என்று ஏற்பட்ட பிறகு தீட்சிதர் வடமொழியிலும் தியாகராஜர், சாமா சாஸ்திரி, ஆகியோர் தெலுங்கிலும் பாடினார்கள். வடமொழியைப் பொறுத்த வரையில் முன்னணிப் பாடலாசிரியர்களில் அம்மொழியில் ஏராளமான பாடல்களைப் பாடியவர் தீட்சிதர் ஒருவரே. தியாகராஜர், சாமா சாஸ்திரி இருவரும், புதுமுறைகளைக் கையாண்டு தெலுங்கில் பாடினதால் மட்டுமல்ல தஞ்சையும் மதுரையும் 16,17, 18 நூற்றாண்டுகள் நாயக்க மன்னர்கள் ஆட்சியிலும், தியாகராஜர் காலத்தில் சரபோஜி மன்னர் ஆட்சியிலும் இருந்ததால் தெலுங்கில் பாடுவது உயர்ந்ததாகக் கருதப்பட்டது. இந்த நூற்றாண்டில் நம்மில் பலர் ஆங்கிலத்தில் பேசுவதுதான் உயர்வு என்று கருதியது போல் அச்சமயம் தெலுங்கிலே பாடுவது உயர்வாகக் கருதப்பட்டது. இந்த நிலை சுதந்திரம் அடைந்த பிறகும் நீடித்ததால் தமிழசை இயக்கம் அவசியம் ஆயிற்று. இந்த இயக்கத்தைப்பற்றி விரிவாக திரு. இளங்குமரனார் எழுதியதை நான் முன்னர்க் குறிப்பிட்டேன். இந்த இயக்கத்தினால் அப்போது இருந்த நிலை மாறிவிட்டது. மூன்று ஆண்டுகளுக்கு முன்னர் வித்வத் சபையில் ஆண்டு விழாவில் தலைமை வகித்த காலஞ் சென்ற D.K.ஜயராமன்

அவர்கள் மும்மூர்த்திகள் படங்களுடன் பாபநாசம் சிவன் படத்தையும் வைக்க வேண்டும் அவரைத் தமிழ்த் தியாகையர் என்று அழைக்க வேண்டும் என்று வேண்டுகோள் விடுத்தார். தமிழிசை இயக்கத்திற்குத் திருமதி எம்.எஸ். சுப்புலட்சுமி, டி.கே. பட்டம்மாள், கே.பி. சுந்தராம்பாள், N.C. வசந்த கோகிலம் போன்ற பாடகிகளும், மதுரை சோமு, மதுரை மணி, தண்டபாணி தேசிகர், அரியக்குடி ராமானுஜ ஐயங்கார், D.K. ஜயராமன், முதலிய பாடகர்களும் இன்னும் ராஜாஜி, கல்கி போன்றவர்களும் பேராதரவாக இருந்தார்கள். செட்டி நாட்டரசரும் அவர் சந்ததியரும் திரு நாராயணசாமி பிள்ளை, திரு பி.டி. இராசன், அருட் செல்வர் மகாலிங்கம் போன்றவர்களும் முன்னின்று நடத்தினார்கள், நடத்துகிறார்கள். அதனால் இன்று கர்நாடக இசை அரங்குகளில் நிறைய தமிழ்ப் பாடல்கள் பாடப்படுகின்றன. காலப்போக்கில் தமிழ் நாட்டில் தமிழ்ப் பாடல்கள் இன்னும் அதிகமாகப் பாடப்படும்.

வள்ளுவன் தன்னை உலகினிற்கே தந்து வான் புகழ் கொண்ட தமிழ்நாடு என்று பாடினான் பாரதி. அப்படித் தந்து விட்டு வாழ்வாங்கு வாழும் வேற்று நாட்டவரைத் தடுத்து நீங்கள் அவ்வாறு வாழக் கூடாது. அப்படி வாழ்வது தமிழனின் ஏகபோக உரிமை என்று சொல்ல முடியுமா?

இசைத்தமிழாக ஆரம்பித்துக் கருநாடக இசையாகப் பரிமளிக்கும் ஒரு இசை மரபைத் தென்னகத்திற்கு அளித்தது தமிழர்களாகிய நாமே.

ஆகையால் தமிழில் மட்டுந்தான் பாட வேண்டும். பிற மொழிகளில் பாடக் கூடாது என்று நாம் நினைப்பது தவறு. தியாகராஜருக்குத் தனிப்பட்ட முறையில் உற்சவம் நடத்தும் போது அங்குத் தமிழ்ப் பாடல்கள் பாடவேண்டும் என்று கேட்பது முறையாகாது.

அதே நேரத்தில் தற்போது உள்ள நிலை மாற வேண்டும். சென்னை வித்வத் சபை என்னைக் "கர்நாடக இசையில் தமிழின் பங்கு" என்று கட்டுரை எழுதும்படி கேட்டது சரியில்லை, கர்நாடக இசை வேறு தமிழிசை வேறு என்று நினைப்பதே தவறு என்பது என்னுடைய முடிவு. மாறாகக் கர்நாடக இசையில், கன்னடத்தின் பங்கு, தெலுங்கின் பங்கு, வடமொழியின் பங்கு, ஏனைய மொழிகளின் பங்கு என்னவென்பதை ஆராயலாம், ஆராய வேண்டும்.

திருமணத்தை ஆயிரங்காலத்துப் பயிர் என்று சொல்வார்கள். தமிழிசையும் அதன் பரிணாம வளர்ச்சியான கர்நாடக இசையும் இரண்டாயிரங் காலத்துப் பயிர். தெலுங்கில் நமக்குத் தெரிந்து அன்னமாச் சாரியார் முதலிய தாளப்பாக்கம் பாடலாசிரியர்கள் பதினைந்தாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்தவர்கள். புரந்தரதாஸர் கனகதாஸர் போன்றவர் களும் பதினைந்தாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்தவர்களே. வடமொழியில்

முத்துஸ்வாமி தீட்சிதர் ஒருவரே சிறந்த பாடலாசிரியர். இருநூறு ஆண்டுகளுக்குமுன் வாழ்ந்த அவருக்கு முன்னர் பாடலாசிரியர் கிடையாது. அவருக்குப் பின்னால் வடமொழியில் பாடியவர்கள் ஒரு சிலரே. சங்கராச்சாரியார் சௌந்தரிய லகரியைச் சுலோகங்களாகத்தான் பாடினார், ராக தாளங்கள் சேர்த்துப் பாடவில்லை. சுமார் 30 ஆண்டுகளுக்கு முன்னர் மைலாப்பூரில் ஒரு மூதாட்டியார் நூறு சுலோகங்களை நூறு ராகங்களில் மெட்டமைத்துப் பலருக்குப் பயிற்றுவித்தார். கர்நாடக இசையின் எல்லா மொழிப் பாடலாசிரியர் களுக்குத் தமிழ் நாட்டில் தான் விழாக்கள் கொண்டாடுகிறோம். ஆந்திரர்கள், தியாகையர் தெலுங்கை மிக உயர்ந்ததாகக் கருதுவதில்லை. எனது சிறிய தந்தை திரு ஒ.வி. அளகேசன் வடமொழியிலும் தமிழிலும் புலமை மிக்கவர். அவர் தீட்சிதர் பாடல்களைக் கேட்டவுடன் அவற்றை யொரு தமிழர் பாடியிருக்கிறார் என்று எளிதில் சொல்லலாம் என்று கூறுவார். பாபனாசம் சிவன் பாடல்களில் தமிழ்ப்புலமை அதிகம் இல்லையென்பார். அதிர்ஷ்டவசமாகப் பாடலாசிரியர்கள் மொழிப் புலமைக்கு முக்கியத்துவம் அளிப்பதில்லை. எளிமையாகப் பாடியுள்ளார்கள். மக்கள் எளிதாகப் புரிந்து கொள்ள வேண்டும் என்ற நோக்கத்துடன் பாடியிருக்கிறார்கள். உதாரணமாகத் தியாகையர், நிதி ஸால சுகமா, ராமு நீ ஸந்நிதிஸால சுகமா என்று பாடியதைப் புரிந்து கொள்ள அகராதி வேண்டாம். அதுவன்றி ஒரே கருத்தைப் பல பாடலாசிரியர்கள் வேறு வேறு மொழிகளில் பாடியிருக்கிறார்கள். அம்பிகையை ஸாமா ஸாஸ்திரி நீ ஸரி எவ்வரம்மா என்றும் பாடுகிறார். தியாகையர் ராமனைச் சரியெவ்வரே என்றும் ராம நீஸமான மெவருரா என்றும் பாடுகிறார். கோபால கிருஷ்ண பாரதி சபாபதிக்கு வேறு தெய்வம் சமானமாகுமா என்று பாடுகிறார். எனக்கென்ன மனக்கவலை என் தாய்க்கன்றோ தினம் தினம் என் கவலை என்று தமிழில் பாடினால் மாகேலரா விசாரமு என்று தெலுங்கில் பாடுகிறார்கள். காக்க வேண்டும் கடவுளே என்று வேதநாயகம் பிள்ளை பாடினால், நன்னுப்ரோவ வம்மா என்றும் ராம நன்னு ப்ரோவரா என்றும் பாடுகிறார்கள். நீயிரங்காயெனில் புகலேது, என்றும் உன்னையல்லாமல் வேறேகதி என்றும் தமிழில் பாடுகிறார் சிவன் அவர்கள். நினுவினா திக்கெவரம்மா என்கிறார் ஸாமா ஸாஸ்திரி. வினாயகா நினுவினா ப்ரோசுடகு வேறெவருரா என்று தெலுங்கில் பாடுகிறார்கள். தனிப்பட்ட முறையில் நல்ல கர்நாடக இசையைக் கேட்பதற்கு மொழி பெருந் தடையாக இருப்பதில்லை என்பது என் சொந்தக் கருத்து. ஆயினும் தமிழில் மட்டுமே பாட வேண்டும் என்ற கொள்கையில் நான் முனைப்பாய் இல்லாமல் இருப்பதற்கு ஒரு நல்ல காரணம் உண்டு. தமிழிசை வேறு கருநாடக இசை வேறு, என்ற எண்ணம் வளரக்கூடாது என்பது என் நோக்கம்.

கருநாடக இசையின் சில சிறப்பம்சங்கள்

இன்றுநாம் கூறுஞ் சிறப்பு களனைத்தும்
அன்றே தமிழன்கண் டான்

கமகம்

யாழ்முரிப் பதிகம் தோற்றுவித்த கமகம் என்ற ஒரு அமைப்புதான் கருநாடக இசைக்கு ஒரு தனித்தன்மையை அளிக்கிறது என்று நான் கூறியிருக்கிறேன். இந்துஸ்தானி இசையிலும் கமகம் உண்டு என்றபோதிலும் கருநாடக இசையில் வரும் சில கமகங்கள் இந்த இசைமரபில் ஒரு தனித்தன்மை பெற்றவை என்றும் கூறியுள்ளேன். ஆகவே கமகம் என்றால் என்ன என்று சொல்லித்தான் ஆகவேண்டும். ஆனால் ஒரு சொல்லாலோ சொற்றொடரினாலோ அதைச் சொல்ல முடியாது. அதைப் பாடுபவர்களும் கருவி வாசிப்பவர்களும் உய்த்து உணர வேண்டும். நூல்களையெல்லாம் புரட்டி இதை எப்படி விவரித்திருக்கிறார்கள் என்று பார்த்தால் உடன்படு முறையைக் காட்டிலும் எதிர்மறையில்தான் புரிந்து கொள்ளும் வகையில் கூறப்பட்டிருக்கிறது. அதாவது கமகம் இல்லாத இசை இப்படித்தான் இருக்கும் என்று கூறப்பட்டுள்ளது. பரதர் கமகமில்லாத இசை, நிலவில்லாத இரவு, நீரில்லாத ஆறு, மலரில்லாத கொடி, ஆபரணங்கள் இல்லாத பெண் போல இருக்கும் என்று கூறியிருக்கிறார் (நாட்டிய சாஃஸ்திரத்தில் 29வது அத்தியாயத்தில் 75வது சுலோகம்) (பேராசிரியர் P. சாம்பமூர்த்தி South Indian Music Book IV.)

முன்னிரண்டு உவமங்களைப் பார்த்தால் கமகம் இசைக்கு உயிரூட்டுவது என்று பொருள்படும், பின்னிரண்டு உவமங்களை எடுத்துக்கொண்டால் கமகம் அழகுக்கு அழகூட்டும் ஒரு ஆபரணமாய் விளங்கும். உரைநடையில், யாப்பிலக்கணத்தில் எதுகை, மோனை முதலியவை போல இசைக்கே உரிய ஒரு அணியாக கமகத்தைக் கொள்ளலாம். பெண்களைப் பற்றிக் குறிக்கும்போது "வேற்கண்ணள் என்றிவளை வெஃகன்மின் மற்றிவளும் கோற்கண்ணளாகுங் குனிந்து" என்று இழிவாகப் பேசும் சமணர்கள் கூட, செய்யுளில் மகடூஉ முன்னிலை என்ற அடிப்படையில் ஆயிழாய், நேரிழாய், தெரிந்திழாய் என்று பெண்களை அணி பூண்டவர்களாக வர்ணிக்கிறார்கள்.

இசை தெரிந்தவர்கள் கமகம் இல்லாமல் ஒருவர் பாடினால் அவர் மொட்டையாகப் பாடுகிறார் என்று கூறுவது வழக்கம். பொதுவழக்கில் மொட்டை என்றால் மயிரில்லாத ஒரு நிலையைக் குறிக்கும். இலக்கியத்தில் கவரிமான் மயிரை நீக்கினால் தன் உயிரையே மாய்த்துக் கொள்ளும் என்று கூறப்படுகிறது. மனிதனும் மயிர் தன் தலையில் இருக்கும் வரை அதற்குப் பெருமதிப்பு கொடுக்கிறான். தலையிலிருந்து நீங்கிவிட்டால் அதைக் கண்டு அருவருப்பு கொள்கிறான்.

மயிர்நீப்பின் வாழாக் கவரிமான் அன்னார்

உயிர்நீப்பர் மானம் வரின்

என்ற வள்ளுவர் குறள், மாக்கள் கூட மயிரில்லாத ஒரு நிலையை ஏற்றுக் கொள்ளவில்லை என்பதையும்

தலையின் இழிந்த மயிரனையர் மாந்தர்

நிலையின் இழிந்தக் கடை

என்ற குறள் தலையின் நீங்கிய மயிரை மனிதன் எவ்வாறு மதிக்கிறான் என்பதையும் காட்டுகின்றன. மொட்டை என்பது தலையில் மயிரில்லாத நிலையை மட்டும் குறிப்பதில்லை. ஒரு பெண்ணைக் குறிக்கும் போது, மொட்டைக் கழுத்து, மொட்டைக்கை என்று சொல்லும்போது அவ்வுறுப்புகளில் ஆபரணம் அணியாத நிலையைக் குறிக்கும். முன்னர்க் கூறப்பட்ட உவமைகளை நோக்கும் போது, கமகம் இல்லாமல் பாடுவது மொட்டையாகப் பாடுவதாகக் கூறுவது பொருத்தமாகவே தெரிகிறது.

தென்னிந்தியக் கோபுரங்கள் மேல் எண்ணற்ற சிலைகளும் அவைகளில் நுட்பமான வேலைப்பாடுகளும் இருப்பதைக் கமகபூர்வமான இசைக்கு ஒப்பாகத் திரு சாம்பமூர்த்தி (South Indian Music Book IV p. 134) கூறுகிறார். கிறிஸ்தவக் கோவில்களும், மசூதிகளும் ஓரளவு மொட்டையாகத்தானே இருக்கின்றன. சிற்பங்கள் குறைவாக உள்ள மதுரை மீனாட்சி திருக்கோவிலின் வடக்குக் கோபுரத்தை, மொட்டைக்கோபுரம் என்றே இன்று மக்கள் வழங்கி வருகின்றனர். கோபுரங்களில் சிற்பங்களும் அவைகளில் நுட்பமான வேலைப்பாடுகளும் இருப்பது போல, ஸ்வரங்களில், அழுத்தம், நெளிவு, சுளிவு கமகங்களாக அழகூட்டுகின்றன.

இதுதான் கமகம் என்று இன்றைய வரை நிச்சயமாகக் கூறப்படவில்லை. ஆகையால் கமகங்களின் எண்ணிக்கை, எட்டு, பத்து, பதினைந்து என்று பலவாறாகக் கூறப்பட்டிருக்கிறது. யாழில்கூட சில கமகங்கள் இருந்ததாகக் கூறப்பட்டுள்ளது. பரதரின் நாட்டிய சாத்திரத்தில் கூறப்பட்ட 10 விதமான கமகங்களை ஆராய்ந்து, (Music through the ages என்ற நூலில் 80ஆம் பக்கத்தில், இவை யாழுக்குரிய கமகங்கள் வீணைக்குரியவை அல்ல என்று டாக்டர் பிரேமலதா கூறுகிறார்.

ராகம்

தென்னிந்திய இசைக்குத் தனித்தன்மை தருவது கமகம் என்றால்

அதன் மற்றொரு சிறப்பு அம்சம் ராகம் என்பது. ஆனால் ராகம் என்பது தென்னிந்திய இசைக்குத் தனித்தன்மை கொடுப்பது அன்று. வடக்கிந்திய இசையிலும் இது ஒரு சிறப்பு அம்சமாக உள்ளது. மேனாட்டு இசையில் இதற்கு அவ்வளவு சிறப்பு அளிப்பது இல்லை. பண்டையக் கிரேக்க இசையில் ராகங்கள் இருந்தன. மேனாட்டு இசை அறிஞர்கள் இந்த ராகம் என்ற அமைப்பு இந்திய இசையிலிருந்து கொண்டு போகப்பட்டது என்று கூறுகிறார்கள்.

நம்மிசையின் இலக்கண வளர்ச்சியே புதிய ராகங்களை எவ்வாறு உண்டாக்கினோம் என்பதில்தான் அடங்கியிருக்கிறது. சுருங்கச் சொன்னால் ஒரு பெரும்பாலை ஏழு சுரங்களின் சேர்க்கை. செம்பாலை என்பது குரல் இளிமுறையிலே மென்தாரத்தில் தொடங்கினால் கிடைக்கக் கூடிய ஏழு சுரங்களைக் கொண்டது. பண் முதல் மாற்று முறையால் இந்தச் செம்பாலையில் உள்ள ஏழு சுரங்களை ஒவ்வொன்றாகக் குரலாகக் கொண்டால் ஏழு பெரும் பாலைகள் கிடைக்கும். பெய்தல் முறையில் இந்த செம்பாலை முதலில் 32 பாலைகளாகவும் பின்னர் 72 பாலைகளாகவும் பெருகியுள்ளது. இந்தப் பெரும்பாலைகளில் பிறக்கும் பண்கள், திறங்கள், திறத்திறங்களைக் கணக்கெடுத்தால் பல்லாயிரக்கணக்கில் பெருகும்.

மொழியிலக்கணம் மட்டும் தெரிந்தால் நல்ல உரைநடையில் எழுதவோ பேசவோ முடியாது, யாப்பிலக்கணம் மட்டுந் தெரிந்தால் நல்ல கவி எழுத முடியாது என்பது போல் இசையிலக்கணம் மட்டுந்தெரிந்தால் நிச்சயமாக நன்றாகப் பாடவோ கருவி வாசிக்கவோ முடியாது. இலக்கணத்தைப் பொறுத்தமட்டில் ராகம் என்பது சுரங்களின் சேர்க்கை தான் என்றாலும் ஒவ்வொரு இராகத்திற்கும் தனிப்பட்ட தன்மை உண்டு. அதை உய்த்துணர்ந்தால்தான் அந்த ராகத்தைச் சிறப்பாகப் பாட முடியும்.

திரு வெள்ளை வாரணனார் எழுதிய இசைத் தமிழ் நூலில் ராகம் என்னவென்று பின் வருமாறு உணர்த்துகிறார். ``அழகிய செந்தாமரை மலரையும் அதனோடு கூடிய இலைகளையும் படத்தில் எழுதத் தொடங்கிய ஓவியன் முதலில் வெள்ளிய தளத்திலே நுண்ணிய வரைகளினாலே உருவத்தைத் தோற்றுவிக்கிறான். இவ்வுருவத்தைப் போன்றது தாளத்தோடு பொருந்திய செய்யுளின் ஓசை. பின் அவ்வோவியத்தின் மேல் செம்மை பசுமையென்று நிறங்களைத் தீட்டிச் சித்திரத்தை முடிக்கின்றான். இயற்றமிழ்ப் பாவினொடு இசையை இயைத்துப் பாடுதலென்பது இவ்வாறு நிறந்தீட்டுவது போன்றதோர் செய்கையாகும். "நிறந்தோன்ற" எனச் சிலப்பதிகாரம் வழங்கியிருத்தலை நோக்குங்கால் நிறம் என்னும் தமிழ்ச் சொல் இராகம் என்ற பொருளில்

வழங்கியதென்பது பெறப்படும்''. கண்ணுக்கு நிறம் தோன்றுவது போல் செவிக்கு ராகம் உடனடியாகத் தோன்றும். சுரங்களின் சேர்க்கை என்ற இலக்கணத்திற்கு அப்பாற்பட்டு ராகங்களுக்குத் தனித்தன்மை தருவது வெவ்வேறு இராகங்கட்கு ஏற்பட்ட கமகங்கள் தான். கமகங்கள் இராகங்களுக்குத் தனித்தன்மை சேர்ப்பது போல் இராகங்களும் கமகங்களும் சேர்ந்து தென்னாட்டிசைக்கு ஒரு தனித்தன்மையை அளிக்கின்றன.

தாளம்

ஓவியன், நிறந்தீட்டுவதற்குமுன் உருவந்தீட்டுகிறான். இந்த உருவம் தாளத்துடன் சேர்ந்த செய்யுளின் ஓசை என்கிறார் ஆசிரியர். செய்யுளின் இலக்கணத்திற்கு அடிப்படை எழுத்து, அசை, சீர், தளை, அடி, தொடை ஆகியவை. இவைகளின் விகற்பங்களால் நால்வகைப் பாக்களுக்கு இயல்பான ஓசைகள் தோன்றுகின்றன. இசையில் இவ்விகற்பங்களால் தாளங்கள் வேறுபடுகின்றன. உதாரணமாக, திருஞானசம்பந்தரின் ஒரு பதிகத்தைக் காண்போம்.

மானி னேர் விழி / மாத ராய் வழு / திக்குமாம் பெருந் / தேவிகேள் .

. .தான தா னன/ தான தா னன/ தான தா னன/ தான தா அஅ

3 2 2 / 3 2 2 / 3 2 2/ 3 2 2

தகிட தக திமி / தகிட தக திமி/ தகிட தக திமி/ தகிட தக திமி

இது மிஸ்ர சாபு என்ற ஏழுமாத்திரைகள் கொண்ட தாளத்தில் அடங்குவதைக் காணலாம். மேனாட்டிசையில் ஒரு தாளத்தில் 2, 3, 4, 6 மாத்திரைகள் தான் உண்டு. கர்நாடக இசையில் 2, 3, 4, 5, 7, 9 மாத்திரைகள் உண்டு. இந்த அடிப்படையில் 35 தாளங்கள் உள்ள ஒரு முறையும் 108 தாளங்களைக் கொண்ட மற்றொரு முறையும் உள்ளன. இவ்வளவு விரிவான விகற்பங்களை நம் நாட்டிசையை அடுத்துச் சில ஆப்பிரிக்கப் பழங்குடி மக்கள் இசையில் தான் காணலாம் எனச் சில இசையறிஞர் கூறியிருக்கின்றனர்.

பேராசிரியர் சாம்பமூர்த்தி தம் நூலில் (South Indian Music Book IV page 167) நம் இசையில் தனித்தனியாக 108 தாளமுறையும் 175 (35 X 5) தாளமுறையும் இருப்பதாகக் கூறிவிட்டுப் பின்வருமாறு கூறுகிறார். "The Tiruppugazh songs of Arunagiri Nathar stand as authoritative lakshyas for most of the thalas. But for his songs, these Talas will remain as mere names to us". அதாவது அருணகிரி நாதரின் திருப்புகழ்ப் பாடல்கள் இல்லா

விட்டால் அங்கே குறிப்பிட்ட தாளங்கள் பெயரளவில் தான் இன்று எஞ்சியிருக்கும், மாறாக அப்பாடல்கள் இலக்கணத்திற்கு உயிரூட்டும் இலக்கியங்களாகத் திகழ்கின்றன என்கிறார். "பழந்தமிழிலக்கியத்தில் இசையியல்" என்ற நூலில் டாக்டர் வீ.ப.கா. சுந்தரனார் தாளவியல் பற்றி விரிவாக எழுதியிருக்கிறார்.

"வாக்கிற் கருணகிரி" என்று சொல்லுமளவிற்குப் பலவிதமான சந்தங்களில் திருப்புகழ்ப் பாடல்கள் மிளிர்கின்றன. "சித்தர் இலக்கியம்" என்ற ஆய்வு நூலில் திரு மீ.ப. சோமு அவர்கள் அருணகிரிநாதர், திருஞான சம்பந்தர் பதிகங்களால் கவரப்பட்டு அப்பதிகங்களின் அடிச்சுவட்டிலே கந்தரனுபூதியிலும் திருப்புகழிலும் பாடியிருக்கிறார் என்று சந்தேகத்துக்கு இடமின்றி எடுத்துக் காட்டியிருக்கிறார். சம்பந்தரின் திரு நாகேச்சுரப் பதிகத்தில் இரு பாடல்கள் :

கலைமான் மறியும் கனலும் மழுவும்
நிலையா கியகை யினனே நிகழும்
நலமா கியநா கேச்சுர நகருள்
தலைவா யெனவல் வினைதான் அறுமே.

பொன்னேர் தருமே னியனே புரியும்
மின்னேர் நடையாய் விரிகா விரியின்
நன்னீர் வயல்நா கேச்சுர நகரின்
மன்னே எனவல் வினைமாய்ந் தறுமே.

அருணகிரிநாதரின் கந்தரனுபூதிப் பாடல்கள் :

அறிவொன் றறநின் றறிவார் அறிவின்
பிறிவொன் றறநின் றபிரா னலையோ
செறிவொன் றறவந் திருளே சிதைய
வெறிவென் றவரோ டுறும்வே லவனே

செம்மான் மகளைத் திருடும் திருடன்
பெம்மான் முருகன் பிறவான் இறவான்
சும்மா இருசொல் அறவென் றலுமே
அம்மா பொருளொன் றுமறிந் திலனே.

சம்பந்தர் திருவீழிமிழலைப் பதிகம்

மூவரு மாகி இருவரு மாகி
முதல் வனுமாய் நின்ற மூர்த்தி
பாவங்கள் தீர்தா நல்வினை நல்கிப்

பல்கணம் நின்று பணியச்
சாவம தாகிய மால்வரை கொண்டு
தாள் மதில் மூன்றும் எரித்த
தேவர்கள் தேவர் எம்பெரு மானார்
தீதில் பெருந் துறை யாரே

இதற்கொப்பாக அகரமுமாகி என்ற திருப்புகழ்ப் பாடலைக் காட்டுகிறார் திரு மீ.ப. சோமு.

நாயகி நாயக பாவப் பாடல்கள்

இந்நூலின் முற்பகுதியில் திருவள்ளுவர் கற்றதனால் ஆயபய னென்கொல் வாலறிவன் - நற்றாள் தொழாஅர் எனின்'' என்று எழுதியதால் ஈசனைப் பாடுவதே இசையின் பயனென்ற அடிப்படையில் தேவார காலத்தில் பக்திப் பாடல்கள் பெருக்கெடுத்து வழங்கின என்பதைப் பார்த்தோம். இந்தப் பக்தியின் கனிவுதான் சரணாகதித் தத்துவமும் நாயகி நாயக பாவமும் ஆகும். கர்நாடக இசையைப் பற்றி எழுதுபவர்கள் ஜயதேவர் அஷ்டபதியையும் நாராயண தீர்த்தரின் கிருஷ்ண லீலா தரங்கிணியையும் க்ஷேத்ரக்ஞர் பதங்களையும் நாயகி நாயக பாவப் பாடல்களுக்குச் சிகரமாகக் கூறுவார்கள். இவை மூன்றுமே பதினேழாம் நூற்றாண்டிலே பிறந்த தெலுங்கு மற்றும் வடமொழிப் பாடல்கள். இருபதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்திலே நடன கோபால நாயகி ஸ்வாமிகள் என்ற மகான் நடனகோபால ஸ்வாமி மேல் எண்ணற்ற பாடல்கள் இயற்றி, பெண்வேடம் புனைந்து மதுரை மாநகர் வீதிகளில் அவற்றைப் பாடி ஆடி மக்களைக் கவர்ந்திருக்கிறார். அவர் சௌராஷ்டிர இனத்தைச் சேர்ந்தவர். அந்த மொழியிலேயே கீர்த்தனங்களைப் பாடியிருக்கிறார். என்னுடைய இசையாசிரியரான வித்வான் ராமநாதபுரம் நாகராஜ பாகவதர் இக்கீர்த்தனைகளுக்கு மெட்டமைத்து ஸ்வரப்படுத்திப் பரப்பி வருகிறார்.

ஆனால், தமிழில் ஒன்பதாம் நூற்றாண்டில் மாணிக்கவாசகர் பாடிய திருக்கோவையும் சூடிக்கொடுத்த சுடர்க் கொடியாகிய ஆண்டாள் இயற்றிய பாடல்களுமே இம்முறைக்குத் தலைசிறந்த எடுத்துக்காட்டுகள். தேவார மூவரும் இந்த நிலையில் பாடியிருக்கிறார்கள். தமது மூன்றாவது வயதிலே பாடிய முதல் பதிகத்திலே இவ்வகநிலைக்கு எடுத்துக்காட்டாகச் சிவனைத் தோடுடைய செவியன், தூவெண்மதி சூடியவன், காடுடைய சுடலைப் பொடி பூசியவன் என்றெல்லாம் வர்ணித்து அவன் ''என் உள்ளம் கவர் கள்வன்'' என்றும் பாடுகிறார், திருஞான சம்பந்தர்.

இதுபோன்ற பாடலுக்கு ஒப்புயர்வற்ற உதாரணம் வேண்டுமாயின் அப்பருடைய ஆரூர்ப்பதிகத்தையே கூறுவேன்.

முன்னம் அவனுடைய நாமம் கேட்டாள்;
மூர்த்தி அவன் இருக்கும் வண்ணம் கேட்டாள்;

பின்னை அவனுடைய ஆரூர் கேட்டாள்;
பெயர்த்தும் அவனுக்கே பிச்சி ஆனாள்;

அன்னையையும் அத்தனையும் அன்றே நீத்தாள்;
அகன்றாள் அகலிடத்தார் ஆசாரத்தை;
தன்னை மறந்தாள் தன் நாமம் கெட்டாள்
;தலைப்பட்டாள், நங்கை தலைவன் தாளே!

இந்த அத்தியாயத்திலும், நூலிலும் கூறியவற்றின் சாராம்சம் சுருக்கமாகப் பின்வருமாறு கூறலாம்.

1. கர்நாடக இசைக்கு உயிர்நாடியாகவிருப்பது தசவித கமகங்கள். இவை யாழிலடங்கா என்று காட்டியவர் சம்பந்தர்.

2. இந்த இசைமுறைக்கு ஏற்ற கருவி வீணை, இதனைச் சுட்டிக் காட்டியவர் அவரே.

3. அண்மையில் காலஞ்சென்ற இசைமேதை Dr. S. இராமநாதன், தியாகராசருடைய கிருதிகளின் வருண மெட்டுகள், சம்பந்தர் தேவாரத்தில் காணப்படுகின்றன என்று பல இடங்களில் பாடிக் காட்டியிருக்கின்றார்.

4. யாழ் கைவிடப்பட்டதால் அதனுடன் பண்ணுமுதல் மாற்று என்ற உத்தியும் கைவிடப்பட்டது. வீணையின் அடிப்படையில் புதிய இலக்கணம் வகுக்க வேண்டியிருந்தது. இதனைத் தமிழின் சிலப்பதிகாரத்தையே மனத்தில் கொண்டதனால் பல ஆண்டுகளாகச் செய்ய முடியவில்லை. வேங்கடமகி என்பவர் 72 மேளகர்த்தா முறையை வகுத்தார். நாயனப் பேரரசர் மதுரைப் பொன்னுச்சாமி பிள்ளை இயற்றியுள்ள ‘பூர்வீகசங்கீத உண்மை’யெனும் நூலில் இவைகளில் 32 மேளகர்த்தாக்களையே ஏற்றுக் கொள்ள முடியும் என்று எழுதியுள்ளார். பல இசை விற்பன்னர்கள் பொன்னுச்சாமி பிள்ளையின் கொள்கையை ஆதரித்த போதிலும், இந்த முறை கைவிடப்படவில்லை. இந்த 72 மேளங்களுள் 42 மேளங்களில் விவாதிதோஷம் என்ற குறை உள்ளது. இது பொன்னுச்சாமி பிள்ளையின் கொள்கைக்கு வலுவூட்டுகிறது.

5. தீட்சிதர் பல தலங்களிலுள்ள தெய்வங்களைப் பாடியிருக்கிறார். அக்கிருதிகளில் தலப் பெயரும், சிறப்பு அம்சங்களும் கூறப்பட்டிருக்கின்றன. இம்முறையைத் தேவார மூவர்களும் 7ஆவது 8ஆவது நூற்றாண்டிலேயே செய்திருக்கிறார்கள்.

6. தியாகராசரும் மற்ற கருநாடக சங்கீத வித்துவான்களும் தங்கள் பெயரை முத்திரையாக வைத்திருக்கிறார்கள். தியாகராசர் கீர்த்தனைகளில் 'தியாகராஜ' என்ற முத்திரை வரும். சியாமா சாஸ்திரி கிருதிகளில்'ஸ்யாம கிருஷ்ண' என்னும் முத்திரையும் தீட்சிதர் உருப்படிகளில் 'குருகுஹ'' என்ற முத்திரையும் காணப்படுகின்றன. சம்பந்தர் பதிகங் களின் திருக்கடைக்காப்பில் தம் பெயரை முத்திரையாக வைத்திருக் கின்றார். சுந்தரர்,'ஆரூரன்'', 'வன்றொண்டன்'', 'இசைஞானி செல்வன்', 'வனப்பகை அப்பன்' என்று பலவாறாக முத்திரை வைத்திருக்கிறார்.

7. தீட்சிதர் தாம் பாடிய கீர்த்தனைகளில் இராகத்தின் பெயரை வைத்திருக்கிறார். சம்பந்தர், அவ்வாறு முன்னரே செய்து வைத்திருக்கிறார். (எ.கா) திருப்பரிதின்னியமம் பதிகத்தில் சம்பந்தர், தம்பெயரையும், தலத்தின் பெயரையும் பஞ்சுரம் என்ற பண்ணின் பெயரையும், பொறித்திருக்கிறார். (ஆதாரம் Dr. V. Premalatha, Music Through the Ages.) மேற்கூறிய நூலில் Dr. Premalatha நான் கூறிய பல கருத்துகளை வலியுறுத்தியிருக்கிறார்.

8. யாழ்முரிப் பதிகம் பாடிய சமயத்தில், திருநீலகண்டர் யாழை உடைக்க முற்பட்ட போது, சம்பந்தர் தாம் பாடியது மனிதனால் செய்யப்பட்ட கருவியில் அடங்காது; அதனால் "வந்தவாறு வாசிப்பீர்" என்று கூறினார். ஆகவே மிடற்றுக் கருவி (மிடறு - கழுத்து) ஆண்டவனால் அளிக்கப்பட்டது என்று பொருள் கொண்டால் இசையின் வாய்ப்பாட்டின் முக்கியத்துவம் அவரால் வலியுறுத்தப்பட்டிருக்கிறது என்பது தெளிவாகும். கருநாடக இசையில் வாய்ப்பாட்டிற்குத்தான் முதலிடம் கொடுக்கப் பட்டுள்ளது. தமிழில் ஒரு பழமொழி : "குரலில்லாதவனுக்கு விரல்" என்று கூறுவார்கள்.

யாழ் எனும் கருவி தமிழர்கள் இசையில் சுருதிகளின் நுணுக்கங்கள், பண்கள் பிறக்கும் முறைகளைப் பற்றி ஆராய்ந்தறிதற்கு உறுதுணையாக இருந்தது. நடைமுறையில் தமிழர்கள் இசை வளருவதற்கும், இன்று உலகெங்கும் பரவி இருப்பதற்கும் வீணையே உதவியாக இருந்தது.

யாழையும் வீணையையும் வகைப்படுத்தினாற் போல் வயலின்,

கோட்டுவாத்தியம், சிதார், மேண்டலின், சரோத், சாரங்கி முதலிய நரம்புக் கருவிகளைத் தொடர்ந்திசைக்கும் கருவிகளென்றும், பியானோ, ஷண்டூர் ஆகிய நரம்புக் கருவிகளை விட்டிசைக்கும் கருவிகளாகவும் வகுக்கலாம். சீவாளி பொருத்தப்பட்டிருக்கும் நாகசுரம், கிளாரினெட்டு ஆகிய கருவிகளைத் தொடர்ந்திசைப்பனவாகவும், சீவாளி (Reed) பொருத்தப்பட்ட ஆர்மோனியத்தை விட்டிசைக்கும் கருவியாகவும் பகுக்கலாம். குழற்கருவியைத் தொடர்ந்திசைக்கும் கருவியாகவும் ஒவ்வொரு சுரத்திற்கும் தனித்தனிக் குழல்கள் பொருத்தப்பட்ட 'ஆர்கன்' என்று கிறித்தவத் தேவாலயங்களில் வாசிக்கப்படும் இசைக்கருவியை விட்டிசைக்கருவியாகவும் கூறலாம். ஒவ்வொரு சுரத்திற்கும் தனித்தனிக் கிண்ணம் கொண்ட ஜலதரங்கம் விட்டிசைக்கும் கருவியாகும். இக்கருவிகளைத் தனியாகவும் கூட்டாகவும் ஆராய்ந்தால் தொடர்ந்திசைக்கும் கருவிகள் கருநாடக இசை வாசிப்பதற்கு உகந்தவையாகவும் ஏனைய பொருந்தாதவையாகவும் இருக்கக் காணலாம். திருஞான சம்பந்தர் இப்படியாகத் தமிழிசை மரபிலே ஒரு பெரும் மாற்றத்தை ஏற்படுத்தினார். அவர் வகுத்த புதிய இசைமரபிற்குத் தமிழனால் நெடுங்காலம் இலக்கணம் காணமுடியவில்லை. காரணம் தமிழிசைக்கு இலக்கணம் சிலம்பு தான் என்ற எண்ணம் தமிழன் மனத்தில் வேரூன்றி விட்டதே: நாட்டில் இசையிலக்கணத்தைப் பற்றிய ஒரு குழப்ப நிலை கட்டாயமாக இருந்திருக்க வேண்டும். இதன் காரணமாகத்தான் சிலம்பிற்குப்பின் ஏறக்குறைய ஆண்டுகள் ஆயிரம் கழிந்தபின்னர் அரும்பதவுரையாசிரியர் அடியார்க்கு நல்லார் முதலியோர் உரையெழுத முற்பட்டனர் என்று தோன்றுகிறது. இவ்வுரைகளாலும், அறிவனாரின் பஞ்சமரபு, சேந்தன் திவாகரம், பிங்கல நிகண்டு, சிகண்டி முனிவரின் இசை நுணுக்கம், யாமளேந்திரரின் இந்திரகாளியம், ஆதிவாயிலாரின் பரதசேனாபதியம் முதலிய நூல்களாலும் அவனுக்குத் தெளிவு பிறந்திருக்க முடியாது. ஏனென்றால் இவையனைத்தும் யாழின் அடிப்படையில் எழுதப்பட்ட இலக்கண நூற்கள். உதாரணமாக "வண்ணப்பட்டடை யாழ்மேல் வைத்து" என்று யாழில் பண்ணுமுதல் மாற்று முறையைக் கூறும் தொடர் இன்று வரை மேற்கோள் காட்டப்படுகிறது. யாழ் மறைந்த ஆயிரம் ஆண்டுகட்குப் பின்னர், யாழ் ஏது, அதன் மேல் வண்ணப்பட்டடை வைப்பது எங்ஙனம்'? இக்குழப்பத்தினால் இசை இலக்கணத்தில் ஆர்வங்குன்றிவிட்டது. யாப்பருங்கலக்காரிகையெனும் யாப்பிலக்கண நூலில் இசையிலக்கணம் உதாரணமாக காட்டப்படுகிறது. யாப்பிலக்கணம் நிலைத்திருக்கிறது. அதில் உதாரணமாகக் காட்டப்பட்ட இசையிலக்கணம் மறைந்துவிட்டது.

"யாதனின் யாதனின் நீங்கியான் நோதல்
அதனின் அதனின் இலன்"

என்ற குறளைப் படித்த தமிழன் இசை இலக்கணம் படித்து நோக வேண்டாமென்று எண்ணி அதனின்றும் நீங்கிவிட்டான் போலும்!

இசையென்பது தமிழனின் வாழ்க்கையோடு பின்னிப்பிணைந்த ஒன்று. அதன் இலக்கியம் இன்றும் மறையவில்லை; என்றும் மறையாது. தேவாரச் செழும்பாடல்கள் மறையவில்லை. ஆழ்வார்களின் பாசுரங்கள், வாதவூராரின் திருவாசகம், திருவெம்பாவை, திருப்பள்ளியெழுச்சி திருவம்மானை, திருப்பொன்னூசல், திருப்பூவல்லி, திருக்கோத்தும்பி, கொங்குவேள் பாடிய பெருங்கதை, திருத்தக்கதேவரின் சீவகசிந்தாமணி, கல்லாடம், திருவிசைப்பாக்கள், அருணகிரி நாதரின் திருப்புகழ் முத்துத்தாண்டவர், அருணாச்சலக் கவிராயர், மாரிமுத்தா பிள்ளை ஆகியோரின் அருந்தமிழ்ப் பாடல்கள், மும்மூர்த்திகளான தியாகராசர், தீட்சிதர், சியாமா சாஸ்திரி ஆகியோரின் அருங்கிருதிகள் கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார், ஆனை ஐயா, கவிக்குஞ்சர பாரதி கோடீசுவர ஐயர் வாலாஜாபேட்டை வேங்கடரமண பாகவதர், நீலகண்ட சிவன், இராமசாமி சிவன், இராமநாதபுரம் சீனிவாசையங்கார், பட்டணம் சுப்பிரமணிய ஐயர், பாபவினாச முதலியார், வேதநாயகம் பிள்ளை, சுத்தானந்தபாரதி, வள்ளலார் பாபநாசம் சிவன் முதலியோர் பாடிய பாடல்கள் தொடர்ந்து தமிழ்நாட்டில் ஒலித்துக் கொண்டிருக்கின்றன.

தமிழன் திருஞானசம்பந்தர் ஏற்படுத்திய புதிய இசைமரபிற்கு ஏறத்தாழ 1000 ஆண்டுகள் இலக்கணம் எழுதத் தவறியதோடு நிற்கவில்லை; வேங்கடமகி எழுதிய இலக்கணத்தை வெள்ளை வாரணனார் இசைத்தமிழ் நூலில் 17 ஆம் பக்கத்தில் "பண்டையிசைத்தமிழ் மரபினின்றும் வேறுபட்டது என்று கூறுகிறார். தமிழன் கருநாடக இசையைச் சந்தேகக் கண்கொண்டு பார்க்கின்றான். இந்த நிலை மாற வேண்டும் : பண்டைத் தமிழிசையே இன்றைய கருநாட இசை என்பதை உணரவேண்டும்!

இந்த உணர்வு இல்லாததால் எண்ணற்ற இளந்தலைமுறையினர் தமிழ், இந்தி முதலிய திரைப்பட இசைகளிலும் மெல்லிசை என்ற இசைமரபிலும் ஆர்வங்காட்டுகின்றனர். பரத நாட்டியக் கலையையும் முழுமையாகச் சாதாரண மக்களும் ஏற்றுக் கொள்ளாததால், கலையுணர்வில்லாத அருவருக்கத் தக்கதோர் ஆடல் மரபும் நம் திரைப்படங்களில் வளர்ந்து வருகிறது. தொன்று தொட்டு இன்றுவரை விளங்கிவரும் உன்னத இசை மரபொன்று நமது பிறப்புரிமை, நமது

கலைமுது நிதியம் என்று நாமும் உணர்ந்து இளைஞர்க்கும் நாம் உணர்த்த வேண்டும். அவர்கள் இந்த இசைமரபில் பங்கு கொண்டு உயர்வு பெற வேண்டும். இதுவே இந்நூலின் நோக்கம்.

திரு. P.T.R. கமலத்தியாகராஜன் சென்னை பொறியியற் கல்லூரியில் தேறிய மின்பொறியாளர். இங்கிலாந்தில் **General Electrical Company**யில் இரண்டாண்டுகள் செயல் அனுபவம் பெற்று அங்கு மின் சாதனங்கள் தயாரிக்கும் **Design Engineer** ஆக பணியாற்றினார். இந்தியாவுக்குத் திரும்பி வந்த பிறகு கோவையில் ஒரு தனியார் தொழிற் சாலையில் மின் பொறியாளராகப் பணியாற்றிய பின்னர் 1963 ஆம் ஆண்டு முதல் இத்துறையில் சொந்தத் தொழிற்சாலை வைத்து நடத்தி வருகிறார். 1975 ஆம் ஆண்டு டெல்லியில் உள்ள **Institute of Trade and Industrial development** என்ற அமைப்பு அளித்த **Self Made Industrialist** என்ற விருதும் தாமிரப் பத்திரமும் இந்தியக் குடியரசுத் தலைவரிடம் பெற்றார். 1980ஆம் ஆண்டு உலகப் பிரசித்தி பெற்ற **Massachusettes Institute of Technology** என்ற கல்லூரியில், கோடை வகுப்புகளில் **Micro Processors Based Systems** பற்றிப் படித்து அதற்குரிய சான்றிதழும் பெற்றிருக்கிறார்.

சிறிய வயதிலிருந்து கர்நாடக இசையில் அளவற்ற ஈடுபாடு உடையவர். சிலப்பதிகார உரையாசிரியர் அடியார்க்கு நல்லார் கொடுத்த கணக்குப்படி புல்லாங்குழல் செய்து அதைப் பல ஆண்டுகள் வாசித்து வந்தார். அகில இந்திய வானொலியிலும் ஏனையப் பொது மேடைகளிலும் பல ஆண்டுகள் வாசித்திருக்கிறார். அந்தக் கருவியில் மனநிறைவு இல்லாத காரணத்தால் நாற்பது ஆண்டுகளாகக் கருவிபற்றி ஆய்வு செய்த பின்னர், தற்சமயம் மேனாட்டு வாத்தியக் குழுக்களில் உபயோகிக்கப்படும் வெள்ளியினால் செய்யப்பட்ட கருவியிலே வாசித்து வருகிறார். இந்தக்கருவி பற்றியும் பொதுவாக இசைபற்றியும், சென்னை வித்வத் சபை, சென்னைத் தமிழிசைச்சங்கம், மதுரை சத்குரு சங்கீத சமாஜம், சென்னை பல்கலைக்கழகம் முதலிய அமைப்புகளில் விரிவுரைகளும் செயல்முறை விளக்கங்களுளும் ஆற்றியிருக்கிறார்.

1974 ஆம் ஆண்டுமுதல் மதுரைத் திருவள்ளுவர் கழகத்தின் பெருமை தரு தலைவராகப் பொறுப்பேற்றதால் பண்டைத் தமிழிலக்கியங்களை முறையாகக் கற்கும் வாய்ப்பினைப் பெற்றுத் தமிழில் வெண்பா இயற்றும் திறமையும் பெற்றுள்ளார். 1994ஆம் ஆண்டு தருமை யாதீனத்தின் ஆவணி மூல விழாவில் "இயலிசை வித்தகர்" என்ற பட்டத்தை குரு மகா சன்னிதானம் உவந்தளித்தார். மதுரை மாநகரில் 28 ஆண்டுகளாகச் சிறந்த இசைப்பணியாற்றி வரும் "ராகப்பிரியா" மன்றத்தின் தலைவராக உள்ளார்.